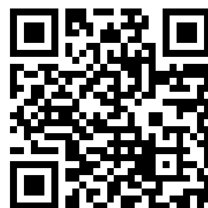
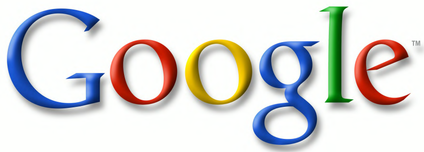
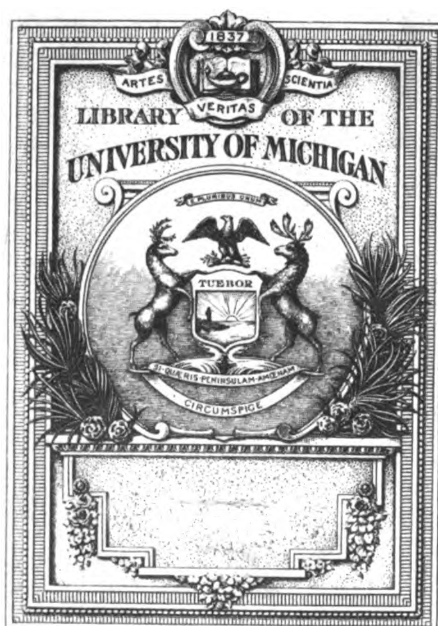







1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

PROF. AGOSTINO D'AMICO

ANTONELLO D'ANTONIO

le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio



Messina Tipi D'Amico MCMIV

Chiarissimo
Sig. Prof. E. Pèrcopo
Omaggio
dell'A.

PROF. AGOSTINO D'AMICO

ANTONELLO D'ANTONIO

le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio



Messina Tipi D'Amico MCMIV

PROF. AGOSTINO D'AMICO
Via Sant'Agostino 82
Messina

(*Estratto dall'* **Archivio Storico Messinese**, Anno V. Fascic. 1-2.)

All' Illustre Dottore Giacomo Tropea

PROFESSORE ORDINARIO DI STORIA ANTICA

presso la R. Università di Padova

Illustre professore, mi permetto di offrire a Lei questo mio lavoro antonellesco, perchè Ella, con somma benevolenza, mi incoraggiò a prepararlo, facendomi rilevare ed apprezzare l' importanza del soggetto. Accetti dunque l' offerta come debito di gratitudine e, sebbene oramai lontano, chiamato costì ad ufficio corrispondente ai suoi meriti, continui a volermi bene, come gliene voglio io e, come me, quanti a Messina furono da Lei proficuamente avviati agli studi di storia locale, con quel metodo scientifico, che, solo accolto con indifferenza, se non con risa di scherno, dai teneri raccoglitori di borie paesane e dai solleciti editori di seducenti carte vecchie, trae sempre nuova vita da continui, strepitosi trionfi, ponendo la vera luce al posto della falsa.

Mi creda, con devozione

Messina, 1. Marzo 1904.

Suo

Prof. Agostino D'Amico

I.

Preparativi da me fatti per un lavoro su Antonello. — Le ricerche del Di Marzo e del La Corte Cailler. — Opportunità d' una nuova biografia d' Antonello.

Spinto da forte e sincero amore agli studî dell' arte ed animato dal desiderio di conoscere appieno la vita e le opere d' un mio illustre concittadino, universalmente apprezzato, cominciai nel 1895 (1) ad occuparmi di Antonello da Messina, con l'intendimento di scrivere un lavoro composto di due parti: la prima destinata a raccogliere attendibili notizie attorno alla vita dell' illustre pittore; la seconda a discorrere delle opere da lui lasciate e sparse di qua e di là nei varî Musei d' Europa. Per questo, con febbrile entusiasmo, lessi libri ed opuscoli, per trarre il materiale occorrente; accolsi notizie, che poi, dietro maturo esame, respinsi; dapprima mostrai diffidenza per alcune, che poi ritenni degne d' attenzione. Scrissi a Direttori di Musei e di Gallerie, ed ebbi, talvolta dopo lungo attendere, e non sempre con la sperata esattezza e cortesia, indicazioni preziose (2);

(1) Cfr. un annunzio nel giornale messinese *Politica e Commercio*, anno XLII, N. 9.

(2) Vivissime azioni di grazie sento il dovere di rendere all' illustre Comm. Nicolò Barozzi delle RR. Gallerie di Venezia, perchè a lui debbo informazioni minute e copiose, ch'egli quante volte gli scrissi, s' affrettò cortesemente a comunicarmi.

radunai quante più fotografie mi fu possibile radunare, riproducenti dipinti antonelliani. Così, acquistatami la conoscenza di tanti elementi indispensabili per stendere il lavoro divisato, compilai con diligenza una biografia, che m' affrettai a comunicare alla Reale Accademia Peloritana in una seduta della 4ª classe (1). E già l'On. Sodalizio doveva pubblicare la mia comunicazione, frutto di molte fatiche, quando fui costretto a sospenderne la stampa, volendo tener conto di alcune speciali ricerche d'archivio, in quel torno di tempo, iniziatesi sulla vita e sulle opere dell'illustre pittore messinese.

Difatti sulla fine del 1902 venne a Messina Monsignor Gioacchino Di Marzo, benemerito illustratore della storia della pittura in Sicilia e, con quell' amore, che tutti in lui ammirano, iniziò nel nostro Archivio Provinciale di Stato, alcune metodiche ricerche, per rintracciare su Antonello da Messina quei documenti, che egli, guidato dal suo buon senso e dalla lunga e gloriosa esperienza, che ha in simili ricerche, sperava di dover rinvenire e infatti rinvenne. Richiamato però a Palermo da doveri d'ufficio, dopo le prime indagini, i cui risultati rese di pubblica ragione nell' *Archivio Storico Messinese* (2), dovette sospendere; ma, come egli scrive (3), rivolse preghiera al Signor G. La Corte Cailler « di continuare le ricerche iniziate ». E questi proseguì, con somma pazienza, il lavoro, rintracciando molti altri preziosi documenti, che in parte comunicò al Maestro, e in parte tenne per sè, con l' intendimento di pubblicarli per conto proprio. Il Di Marzo intanto, a varî intervalli, fece seguire alla prima altre due o tre scappate a Messina, per

---

(1) Cfr. *Atti della R. Accademia Peloritana*, a. XVII (1902-03), nei rendiconti delle classi, pp. 336-37.

(2) Anno III, pp. 169-186. *Di Antonello d'Antonio da Messina. Primi documenti messinesi.*

(3) *Op. cit.*, pag. 182.

continuare personalmente le ricerche, le quali gli fruttarono parecchi nuovi documenti, che tosto, ristampando anche i primi, pubblicò in un poderoso volume, da considerarsi ben a ragione come pregevolissimo contributo alla illustrazione della storia della pittura in Italia (1); poichè Antonello non è semplicemente messinese o siciliano, ma è italiano, e starei per dire europeo, data la meritata fama ch' egli gode.

Uscita questa pubblicazione del Di Marzo, il signor Gaetano La Corte Cailler, alla distanza di pochi mesi, desideroso d'arrecare un nuovo contributo alla biografia d' Antonello, s' affrettò a mettere alla luce i risultati delle indagini fatte per conto proprio, come s'è detto, pubblicando parecchi importanti rogiti a vantaggio degli studii e degli studiosi (2).

Tutti questi documenti editi dal Di Marzo e dal La Corte Cailler e dagli editori utilizzati per stendere due buone biografie d'Antonello, non mi permettono naturalmente di pubblicare senza ritocchi la biografia già da me compilata, a base di testimonianze non sempre sicure, nè sempre copiose, sebbene sempre vagliate a dovere, tanto che detti documenti attestano che ben a ragione alle volte dubitavo d'una notizia da' biografi anteriori accolta e ripetuta con indifferenza, degna di miglior causa, e mi dànno il piacere e la soddisfazione di vedere che non m'ingannavo o ero solo poco lungi dal vero in qualche congettura da me amorosamente posta innanzi e sostenuta. Per es. l'anno di morte di Antonello, che ora è senza dubbio da porsi nel 1479, io, per via di ragionamento, ponevo attorno al 1478, il che prima di me nessuno aveva proposto (3). Ma la-

---

(1) *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo 1903.

(2) *Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti*, in *Arch. storico messinese*, 1903, a. IV, fasc. 3-4 e in opuscolo a parte (con l'aggiunta di un indice): Messina, Tip. D'Amico, 1903.

(3) Cfr. gli *Atti della R. Accademia Peloritana* XVII, ppgg. 337-37 e G. Di Marzo, in *Arch. St. Mess.*, cit., pag. 180.

sciamo questo. Si capisce che la biografia d'Antonello, con la quale comincio il lavoro, è ben rifatta. Non si dica però che è vana fatica rifarla, dopo che ne abbiamo già due, uscite a così poca distanza. Si osservi quanto appresso:

1° È impossibile che il mio lavoro cominci senza opportuni cenni biografici, che sono indispensabili per comprendere la vita artistica del sommo artefice.

2° Le biografie del Di Marzo e del La Corte Cailler non sono definitive: il Di Marzo, non essendosi potuto giovare di alcuni documenti, editi dal La Corte Cailler posteriormente, non è così copioso di particolari, come dev' essere d' ora innanzi il biografo d'Antonello; il La Corte Cailler talvolta trae dai rogiti da lui pubblicati una conclusione, che a me non sempre persuade del tutto, onde può riuscire utile insistere sul vero e proprio significato, che ad essi bisogna riconoscere.

3° Una nuova biografia d'Antonello, condotta con la scorta dei documenti testè rinvenuti, dovrà sempre essere bene accetta, proponendosi di divulgare notizie esatte, che debbono oramai prendere il posto della leggenda, la quale, a proposito di Antonello, si sbizzarrì in cento modi e, quasi pietosa, si compiacque di rappresentarci l'artista vivo e attento al lavoro, anche quando da tempo era sceso nella quiete del sepolcro, come se nulla più gli rimanesse da fare nel mondo, dopo tante e tante meraviglie affidate all'ammirazione dei secoli (1).

Alla biografia seguirà il catalogo ragionato delle opere antonelliane, delle quali io ho notizia; infine, a guisa d'appendice, verrà il saggio sulla invenzione della pittura ad olio.

---

(1) Cfr. L. Perroni-Grande, *Per la storia di Messina e non per essa soltanto. Note d'Archivio*, in *Arch. Stor. Messinese*, IV, 3-4, pag. 267.

II.

Biografia d' Antonello.

Antonello d'Antonio nacque in Messina da Giovanni d'Antonio, messinese, scultore, il quale a sua volta era figlio di un tal Michele, capitano e proprietario di un veliero.

Giovanni d'Antonio, dal suo matrimonio con una certa Margherita, ebbe due maschi: Giordano ed Antonello, ed una femmina: Orlanda. Artista, se non di grido e di fatto, certo di sentimento, Giovanni pensò di avviare i figli nella pittura, e il suo pensiero assicurò al casato eterna fama, perchè eterno sarà il nome d'Antonello Ad'ntonio, nè in oblìo deve rimanere quello di Giordano, del quale sappiamo che prese impegni per parecchi lavori.

L'anno di nascita di Antonello, nonostante i documenti trovati, resta sempre ignorato; come s'ignora del pari se sia stato Giordano o Antonello il primogenito, o se, pensando all'antico uso di chiamare il primogenito col nome del nonno, non sia da supporre primogenito un Michele, che sarebbe morto giovane. Ma tutto ciò ci riguarda poco o niente, e l'anno della nascita di Antonello si può arguire benissimo, pensando, che, essendo morto Antonello nel 1479, e lasciando, come risulta dal testamento, ancor vivi i genitori, e inoltre la moglie ancor giovane, tanto da imporle quasi di conservare la vedovanza, per godere un annuo assegno condizionato, è chiaro che i suoi genitori dovevano esser nati nei primi anni del quattrocento ed egli verso il 1424 o 25, la qual data, cronologicamente presa, si presta molto a colmare, come vedremo con l'aiuto dei documenti trovati, parecchie lacune, nella vita del Messinese rimasto, per mancanza di notizie sincrone. Ritenendo per fermo quindi che egli sia nato attorno al 1424, possiamo congetturare che, giovanetto apprese in patria, sotto la scorta d'uno dei molti pit-

tori del tempo il disegno prima, e quindi la pittura, nella quale, a dir del Di Marzo (1), molto probabilmente gli sarà stato maestro quell'Antonino Giuffrè, che buon nome si godeva in quel tempo. A diciassette o diciotto anni, ossia nel 1442, Antonello, già esperto nell'arte, sia che abbia sentito il bisogno di perfezionarsi, studiando in una delle città d'Italia, che gli sia pervenuta notizia dei progressi tecnici-pittorici, nei quali in Fiandra gli allievi di Giovanni van Eyk da Bruggia si avanzavano, egli lasciò temporaneamente la città natìa. Dell'itinerario del suo viaggio nulla si sa di sicuro, se cioè alla sua partenza, si sia prima soffermato qualche tempo in questa o in quell'altra città d'Italia e abbia salpato poscia per la Fiandra; o se, da Messina direttamente non abbia presa la via della Neerlandia Nè è difficile pensare che Antonello sapesse a Messina qualche cosa dei progressi tecnici in Fiandra iniziati dal Bruges, perchè, come bene il Di Marzo ha dimostrato (2), e il La Corte Cailler ha ripetuto (3), la città del Peloro in quei tempi era in grande attività di relazioni commerciali coi Paesi Bassi.

Antonello noi vediamo comunque partire alla volta di Fiandra, e sebbene, a darci prova di questo suo viaggio, manchino i documenti, pure, nessun dubbio è a mettersi che egli sia stato qualche tempo in quei paesi, rilevandosi ciò dai suoi dipinti stessi, i quali sentono molto della fiamminga maniera, checchè vogliano dirne Giulio Natali ed Eugenio Vitelli (4), ed il Lermolieff, il quale mentre prima afferma che Antonello introdusse a Venezia il colorito ad olio (5), nega poi che il Messinese siasi recato in Fiandra (6). Per questo verrebbe la voglia di chiedere

---

(1) G. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 31
(2) G. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 32.
(3) G. La Corte-Cailler, *Op. cit.*, pag. 20.
(4) *Storia dell'Arte*, pp. 263 e 312,
(5) Jvan Lermolieff, *Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, pag. 146.
(6) *Op. cit.*, pag. 386.

a costui da chi abbia appreso che Antonello non si recò mai *in Fiandra*. E nella risposta ci dovrebbe dire dove Antonello apprese il nuovo metodo, che poi propagò in Italia

D'altro canto, è curioso, che il Lermolieff stesso, il quale nei primi dipinti di Antonello rileva la influenza fiamminga (1), neghi poi la dimora di lui in Neerlandia. Ed allora, come mai Antonello si volse a quel genere di pittura?

Il Lermolieff, per giustificare la sua asserzione, scrisse che Antonello imparò il modo di dipingere dell'Eyck da un fiammingo (2). Ma, da chi e dove? Di tutti gli storiografi, che trattano di Antonello, nemmeno uno avanza il sospetto che il Messinese sia stato scolaro di un pittore fiammingo stabilitosi in Italia. Il Roger van der Weyden, discepolo del Bruges, venne, è vero, in Italia nel 1450 (3), ma nessuno ha finora provato che egli abbia aperto bottega e che abbia lasciato lavori all'infuori di due dipinti, che si conservano: uno a Firenze nella Galleria degli Uffizi, rappresentante il trasporto di N. Signore al sepolcro (4), e l'altro a Venezia nella Loggia Palladiana delle RR. Gallerie, rappresentante, come ben si rileva a tergo, il ritratto di un nobile fiammingo, certo Fraimont; ma queste tavole sono state dipinte in Fiandra, e quindi altro non può stabilirsi che Roger sia venuto in Italia da semplice visitatore.

Sicuri quindi del viaggio di Antonello in Fiandra, noi abbiamo che egli giunse a Bruggia, ove, non vivendo più il maestro Giovanni, morto nel Giugno del 1440, (5), trovò certamente

(1) Lermolieff, *Op. cit.*, pag. 392.

(2) L'A. però non è chiaro abbastanza, perchè, nel dire « imparò da un fiammingo » (*Op. cit.*, pag 103), non dice se in Fiandra o in Italia.

(3) E. Müntz, *L'Arte Italiana nel 400*, pag. 322.

(4) Il Vice Segretario Sig. Gherardelli, delle Gallerie degli Uffizi, a nome dell'Ill.mo Direttore Sig. Dott. C. Ricci, con sua carta postale del 6 Marzo 1904, gentilmente mi ha fatto sapere che questo dipinto (m. 1,10 × 0,96) è su rovere fiamminga « essendo essa della stessa natura delle roveri degli altri dipinti di scuola fiamminga ».

(5) G. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 18.

il di lui fratello Uberto van Eyck e gli allievi Pietro Cristofsen, Ausse, Ugo d'Anversa e Roger van der Weyden, i quali, tutti dovevano essere a conoscenza della nuova maniera di dipingere ad olio trovata dal Maestro Giovanni; onde il Messinese, soffermatosi per qualche tempo nello studio di un di costoro, non solo vi apprese il modo di mescere l'olio seccativo, ma poco a poco si venne educando al fare fiammingo, e, dell'uno e dell'altro, tornato in Italia, diè larga prova.

Che Antonello sia nato nel 1430, come congettura il Di Marzo ed il La Corte Cailler ripete, io dissento, perchè, a voler fissare a diciotto anni il suo temporaneo allontanamento dalla patria, noi abbiamo che arriva in Fiandra verso il 1449, nove anni dopo cioè la morte del maestro Giovanni. Or, è mai da supporsi che in nove lunghi anni, quanto appunto al minimo ne sarebbero trascorsi secondo quelli che credono Antonello nato nel 1430, nessun pittore di Fiandra, e precisamente di quelli, che ebbero cognizione e pratica della nuova pittura, si sia deciso a venire in Italia; o nessun pittore italiano, cui era pervenuta notizia della nuova tecnica, si fosse deciso di correre in Neerlandia per apprendere il segreto? Io credo di no, e siccome è da scartarsi completamente che Antonello, nato nel 1430, si fosse potuto recare nei Paesi Bassi in una età inferiore dei diciotto anni, dato che noi abbiamo una data certa, la morte di Giovanni van Eyck, come abbiamo detto avvenuta nel Giugno del 1440, è chiaro che Antonello non si sarà recato in Fiandra oltre il 1442. Questa data coinciderebbe con l'assunzione al trono di Alfonso il Magnanimo, nella quale ricorrenza, giusto quanto parecchi scrittori avvertono, il Monarca veniva regalato di un dipinto fiammingo eseguito con una nuova maniera. La tavola mandata al Magnanimo, penso io, sarà stato omaggio di cittadini, che attendevano da lui protezioni nel commercio. Non convengo col Seroux (1), il quale crede che il Monarca l'abbia

(1) Seroux d'Agincourt G. B. L. G., *Storia Dell'Arte*, T. IV, pag. 426.

acquistata da alcuni mercanti fiorentini in una ad altri dipinti fiamminghi eseguiti ad olio; nè so quanta fede possa meritare lo stesso studioso, quando afferma che il Re si affrettò a far conoscere queste pitture agli artisti, che lo circondavano, fra i quali figurava con distinzione Antonello da Messina. Si veda pure quel che scrive il Martelli (1). Secondo lui, la tavola del Bruges « alla « corte di Napoli dette luogo come tutte le novità a un grande « agitarsi di quei pittori, e Antonello da Messina finalmente ne « indovinò il mistero ». Non è da mettersi in dubbio che Antonello abbia comunque saputo, sia anche a Napoli, della nuova maniera di dipingere dei fiamminghi; importa però stabilire, ch'egli fu lesto a partire per la Neerlandia, per apprendere il segreto della nuova pittura; e importa altresì distruggere quanto da scrittori napoletani, tra' quali il Signorelli (2), s'è venuto finoggi affermando, che cioè un Colantonio del Fiore, anteriore ad Antonello, e preteso maestro di costui, dato che sia esistito (3), abbia conosciuto la maniera di dipingere ad olio, e che anzi sia stato proprio lui l'inventore di questa nuova maniera. I pittori, napoletani, fino al XV secolo, mai conobbero il magistero della pittura ad olio, e perciò non ha fondamento alcuno quanto il De Dominici (4) asserisce, che cioè, il quadro del Bruges, essendo arrivato a Napoli in cattivo stato, fu da pittori locali restaurato; anzi essi in due teste dei re Magi dipinsero i ritratti di Alfonso e del figlio Ferdinando, oltre ad aggiungere quelli di altri familiari di Corte.

A tanta affermazione, invero, si oppone la sana logica. Se infatti a Napoli gli artisti di quell'epoca avessero conosciuto il

---

(1) DIEGO MARTELLI, *La vita Italiana nel rinascimento. La pittura nel 400.*

(2) SIGNORELLI, *Cultura delle due Sicilie*, T. III, pp.gg. 170-171.

(3) LERMOLIEFF, *Op. cit.* pag. 389.

(4) BERNARDO DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, T. I. pag. 135.

modo di dipingere ad olio, il quadro (1), che era venuto dalle Fiandre, regalato o acquistato da Alfonso, certo non avrebbe destato le meraviglie di tanti scrittori, nè sarebbe stato tanto a cuore ad un Monarca, mancando il motivo di un particolare e straordinario compiacimento.

Che l'olio nella pittura fosse impiegato assai tempo prima del Bruges, dimostreremo a suo tempo; ma negare che Antonello si sia recato in Fiandra, e che non sia stato lui a diffondere la bella usanza non è legittima cosa, sia per le deduzioni logiche di ciò che in proposito brevemente s'è detto, sia anche per l'autorità degli scrittori, che ne parlano con sicurezza, tra, quali, oltre il Vasari, abbiamo il Ranalli (2), il Sandrart (3), il Ridolfi (4), il Siret (5), lo Zanetti (6), il Crow (7), il Gregorio (8), il Samperi (9) e tanti altri, tutti concordi nel riconoscere Antonello importatore in Italia della nuova maniera di dipingere

Dopo qualche anno di permanenza in Fiandra, tornato Antonello in Italia verso il 1443 o 44, punto geloso del gran-

(1) Questa tavola, che gli storici napoletani dicono trovarsi all'altare maggiore nella cappella del Castel Nuovo a Napoli, ora più non esiste. A quel posto si vede un'adorazione dei Magi, ma è opera del XVI secolo. Il Cellano, a pag. 42 della sua opera: *Notizie del bello, dell'antico e del curioso di Napoli*, dice che re Federico fece trasportare il quadro del Bruges dal Castel Nuovo nella chiesa della Vergine del Parto a Mergellina: ma nemmeno in questa chiesa più si vede. C'è però un'Adorazione dei Magi, pittura moderna, che sostituisce l'antica, per opera di uno speculatore, se è vero quel che si dice.

(2) FERDINANDO RANALLI, *Storia delle Belle Arti in Italia*, V. I, pag. 171.

(3) IOACHIMI SANDRART (De), *Academia Picturae Eruditae*, cap. IV. pag. 105.

(4) CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero delle vite dei pittori veneti*, V. I, pp.gg. 45-86.

(5) ADOLPHE SIRET, *Dictionnaire des peintres*, pag, 30.

(6) ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana*, pag. 19.

(7) CROW e CAVALCASELLE, *Storia della Pittura in Italia dal II al XVI secolo* V. V. pag. 98.

(8) ROSARIO GREGORIO, *Opere scelte*, pag. 779.

(9) PLACIDO SAMPERI, *Messina Illustrata*, V.I. pag. 611.

segreto, che aveva portato seco, a dir del Vasari (1), giunto a Venezia, lo palesò a Domenico Veneziano; sebbene qualche scrittore (2) neghi che il Veneziano abbia avuto notizia della nuova maniera di dipingere ad olio, e qualche altro pretenda invece che maestro Domenico abbia conosciuto il magistero prima ancora di Antonello, e che abbia usato l'olio nei dipinti per l'ospedale di Firenze (3), ciò rilevando dai libri di spese per l'ospedale medesimo, nei quali si registrano i pagamenti per l'olio fornito al detto Domenico nel periodo dei suoi lavori.

Che Antonello non sia stato geloso del segreto appreso in Fiandra, è provato dal fatto che nella seconda metà del quattrocento, tutti o quasi tutti gli artisti, poco per volta dipinsero ad olio seccativo, e noi vediamo Pietro della Francesca, nel 1466 accettare la commissione di dipingere ad olio lo stendardo della SS. Annunziata ad Arezzo (4), e così si dica di Bartolomeo Vivarini, del Mantegna e di tanti altri; ma quanto scrisse il Vasari, è falso, perchè Domenico Veneziano, nell'ospedale di Firenze, lavorò dal 1439 al 1445, e, dato che Antonello al ritorno in Italia abbia conosciuto Domenico e gli abbia svelato il segreto dell'olio seccativo, ciò sarà accaduto a Firenze e non giammai a Venezia.

D'altro canto, se il Veneziano, come sorge dalle scritture dello ospedale di Firenze, usò l'olio, dato che non lo abbia usato dopo di averlo appreso da Antonello, vedremo a suo tempo per quale impiego, perchè non è mai da confondere la maniera dell' olio di semi di lino seccativo usato da van Eyck e da Antonello, con quella dell'olio adoperato, secondo indicava nel suo trattato il Cennini (5), poichè ivi è detto, che l'olio di semi di lino era

(1) Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, pag. 185.

(2) Gaye, *Carteggio*, secoli XIV, XV e XVI, Firenze 1839-40.

(3) *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1862, pag. 6.

(4) *Giornale Storico* cit., 1862 pag. 11.

(5) Cennini *Trattato della pittura*, (Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze).

adoperato dai pittori del suo tempo solo in alcune parti dei loro dipinti.

Il Vasari, continuando a parlare del segreto da Antonello palesato al Veneziano, imbastisce la favola che Andrea del Castagno, invidioso dei trionfi di costui, dopo avergli carpito il segreto, lo uccise. Dallo stesso avviso è pure il Ranalli (1), ma entrambi non sono nel vero poichè dai registri di decessi risulta, che Andrea morì il 19 Agosto 1457, e Domenico il 15 Maggio 1461 (2), restando così ancora una volta provata la falsità del racconto vasariano nella biografia di Antonello, tutta incertezze e contradizioni. Anche il Lanzi (3), il Ridolfi (4) e lo Zanetti (5) raccontano che Giovan Bellini (Giambellino), travestitosi da gentiluomo veneziano si recò nello studio di Antonello, per farsi ritrarre e vedere così il modo come mesceva i colori, riuscendo in tal guisa nel suo intento. Ma queste, ripetiamo, sono storielle, che si raccontano per commuovere i lettori.

Stà però il fatto che il Giambellino, il quale prima col fratello Gentile lavorava a tempra, dopo l'arrivo di Antonello in Italia, si diè alla pittura ad olio seccativo, seguìto da quanti in Italia maneggiavano i pennelli.

Antonello, di ritorno dalle Fiandre col segreto di mescere l'olio seccativo, indubbiamente, toccando il suolo italiano, avrà avuto da tutti i pittori vive accoglienze. Il segreto del fiammingo van Eyck divenne, per mezzo del Messinese, noto a quanti stimarono approfittarne, per dar così nuovo impulso all'arte.

Ma la maniera di mescere i colori con l'olio seccativo di lino o di noce, palesata da Antonello al suo primo giungere in Italia,

---

(1) *Op. cit.*, V. I. pag. 711.

(2) Milanesi, *Commentario alle vite di Andrea del Castagno e Domenico Veneziano.*

(3) Luigi Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia*, T. II pag. 24.

(4) *Op. cit.*, V. I pag. 87.

(5) *Op. cit.*, lib. I pag. 20.

ssere certamente quella da lui poco tempo dopo usata pittori svelata. Il Messinese a Bruggia aveva avuto ella maniera usata da van Eyck, ma forse, anzi molto te, tornato in Italia, non contento dei risultati della fiamminga, studiandovi sopra, avrà trovato il modo are il glutine, e questa perfezione da molti lo ha e inventore della pittura ad olio. Tale infatti lo ri- nsovino (1), il Bonfiglio (2), il Giovio (3), il Lanzi (4), quale ultimo Antonello pel primo in Italia trattò vera- ttura ad olio con perfetto metodo, e tanti altri, di isamente ci occuperemo nel capitolo quarto, quando no a parlare dell'invenzione della pittura ad olio.

perfezione del glutine ci sia stata, tacitamente atte- tutti gli storiografi che, chi più chi meno, han preso i Antonello; mentre così non han fatto per gli altri van Eyck, i quali, dopo la morte del loro maestro, a dipingere ad olio con la limitata perfezione appresa Così infatti dipinsero il Cristofsen e quel Ruggero eyden, che parecchi scrittori ritengono il più bravo i di van Eyck, e di cui, come abbiamo detto, si ve- avole una a Firenze e l'altra a Venezia, donde ben inferiorità della tecnica pittorica di fronte alla tec- dal Messinese.

ioramenti introdotti da Giovanni van Eyck nella tec- pittura ad olio, avevano ottenuto l'effetto di dare al ggiore morbidezza e calore. Antonello accresce que- per esso si arrivò alla perfezione del colorito.

fiamminga ha un carattere spiccato, e Antonello, che

NCESCO SANSOVINO, *Storia di Venezia*, pag. 49.
FIGLIO, *Messina descritta*, pag. 110.
TE GIOVIO, *Discorso sopra le pitture*, pag. 18.
cit., T. I, pag. 588.

nelle Fiandre ne risentì l'influenza, tornato in Italia, lavorò le sue prime tavole alla nuova maniera.

Quali città abbia egli toccato al ritorno dalla Neerlandia, non ci è dato sapere. Così del pari ci sono ignoti i suoi primi dipinti eseguiti dal 1443, epoca in cui conobbe il metodo van Eyck, al 1465 , età del più antico dipinto antonellesco che si conosca: il Cristo benedicente della Galleria Nazionale di Londra. Il La Corte Cailler (1), basandosi su documenti, parla di gonfaloni da Antonello dipinti nel 1455-56, 1457 e 1463; ma di essi gonfaloni, non rimanendo oramai traccia alcuna, non possiamo occuparci. La data però dei contratti per l'esecuzione dei detti gonfaloni da Antonello dipinti, nel 1455 per la chiesa di San Michele di Messina, e nel 1457 per l'altra dello stesso titolo di Reggio Calabria, ci pone sulla buona via per esser noi sicuri che il celebre pittore, verso il 1445, di ritorno dal viaggio in Fiandra e dai soggiorni in questa o quella città d'Italia, prese temporanea dimora in patria. Qui giunto, preceduto da meritata fama d'innovatore, ebbe certamente onori e, insieme con questi e per questi, commissioni di dipinti. Nè gli doverono mancare gli allievi desiderosi d'apprendere. Non si metta però nel numero di costoro quel Paolo Caco o Ciaccio di Mileto, in Calabria, che il La Corte Cailler (2) ritiene vero e proprio allievo di Antonello, mentre non fu che un semplice servo del pittore, retribuito pe' suoi servigi, dei quali era intollerante, tanto che una volta scappò, procurando noie ad Antonello (3).

Stabilito verso il 1445, e forse meglio, qualche anno prima, il ritorno di Antonello in Messina, noi abbiamo che egli s' in-

---

(1) *Op. cit.*, pag. 23.

(2) *Op. cit.*, pag. 26.

(3) Questo solo si può cavare dal documento quarto edito dal La Corte Cailler. Così mi comunicò l'amico prof. dottor L. Perroni-Grande, che per l'*Arch. stor. per la Sicilia orientale* I. 1-2 ha scritto una lunga recenzione de' lavori antonelleschi del Di Marzo e del La Corte Cailler.

n amora e sposa una certa Giovanna (1), da cui non si sa quanti figli gli sian nati (2), ma certo, all'epoca della di lui morte restavano in vita una Caterina, che a 2? aprile 1473 (3) sposava certa Bernardo Casalayna, una Fimia (Eufemia), pure sposa, a certo Francesco Marchiani (4), e un Jacobello, pittore.

Antonello a Messina possedè ed abitò una casa nei pressi dell'attuale piazza di S. Caterina dei bottegai, e precisamente nel tratto ov'è la chiesa dell'Angelo Custode. In essa eccelse nell'arte ed in essa morì.

Antonello, nei suoi lavori pei molti gonfaloni dipinti e di cui solo si ha notizia nei documenti, ebbe a compagno il cognato (5) Giovanni De Saliba o Risaliba, che dir si voglia, bravo intagliatore in legno. Come costui gli sia stato cognato non si sa; il La Corte Cailler (6) congettura che sia stato fratello della di lui moglie; io però sono d'altro avviso, perchè stimo rara cosa trovarsi in una famiglia un fratello ed una sorella viventi, portanti un medesimo nome. Inclino a credere piuttosto che Antonello sia stato cognato del Risaliba, per aver questi sposato una sorella di Antonello, premorta a lui, o al più, che il Risaliba abbia tolta in moglie una sorella di Giovanna, sposa

(1) Il *La Corte Cailler*, *Op. cit.*, p. 23 crede che Antonello abbia sposato una vedova. Io non posso convenire con lui. Ed ecco il motivo. Dal testamento del pittore sorge ch'egli, tra altro, lasciando un legato alla moglie, dispose: « Casu quo dicta Janna uxor mea noluerit permanere in viduijtate et secundare voluerit ad *secunda rota*, quod tunc et eo casu adveniente dicta Janna cadat a dicto legato ». Ora se la vedova di Antonello, stata già prima vedova di altro marito, avesse voluto celebrare un nuovo matrimonio; avrebbe giurato *tertia a secunda rota?*

(2) Ciò diciamo perchè molto probabilmente avrà avuto prole, alla quale, come tuttavia si usa fare, avrà imposto il nome paterno e materno.

(3) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 42.

(4) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 69.

(5) Che il Risaliba gli sia stato cognato risulta dal documento col quale Antonello si obbligava a dipingere un gonfalone per la chiesa della Trinità di Randazzo. Cfr. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 53 e La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 39.

(6) *Op. cit.*, pag. 23.

di Antonello. Ma questo importa poco, e in arte ha valore il sapere che Giovanni Risaliba intagliava i gonfaloni e le cornici delle icone, e Antonello dipingeva e gli uni e le altre; non solo, e che Giovanni Risaliba, intagliatore, fu padre del non meno celebre Antonello Risaliba, pittore, che a sua volta nel 1480 (1) fu scolaro del cugino Iacobello d' Antonio, figlio e discepolo del grande pittore messinese.

Antonello, dopo il ritorno dal suo primo viaggio intrapreso dal 1442 al 1445 all'incirca, stette ordinariamente in Messina, ove, nel 1464, forse per la cresciuta famiglia, sentendo la necessità d' allargare la propria abitazione, ne comprò un' altra, mezzo diruta, accanto, che gli fu venduta da certo Rinaldo Lanza (2) e che restaurò.

Per ragioni di lavoro, Antonello tratto tratto lascia intanto la sua Messina, ma non si allontana dalla Sicilia o dalle vicine Calabrie, nè fuori dimora a lungo; sicchè, quantunque manchino i documenti che, salvo pochi viaggi nelle città vicine, accertino la continuità della sua dimora in Messina, pure, per la breve interruzione di detti documenti e per molte valide ragioni, è da ritenersi, che Antonello, per un trentennio, dal 1445 cioè al 1475 abbia dimorato in patria, e quivi abbia lavorate molte delle tavole, che ora si ammirano nelle pubbliche e private Gallerie d' Europa, portanti il millesimo incluso fra queste due date o, se prive di millesimo, da ritenersi dipinte in questo torno di tempo, e di cui ci occuperemo fra breve.

Nel 1475, Antonello, è provato ma se ne sconosce la ragione, lascia Messina e va a Venezia, ove, non più si lavorava a tempra come vorrebbe il La Corte (3), ma ad olio seccativo (4).

---

(1) La Corte Cailler, *Op. cit.*, documento XXII, pag. 110.
(2) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 30.
(3) *Op. cit.* pag. 53.
(4) Melani, *Pittura Italiana*, parte 2.ª e 3.ª pag. 63.

Antonello a Venezia molto probabilmente fu accolto con entusiasmo, e molti gentiluomini andarono da lui per farsi ritrarre. Inoltre gli si allogò una pittura per la chiesa o parrocchia di San Cassiano (1). Durante la dimora del Messinese a Venezia, scrive il La Corte (2), riportando dal Malaguzzi Valeri, che nel 1476 essendo morto a Milano il pittore Bugatto (ritrattista al servizio della famiglia Sforza, che lo aveva mandato a studiare in Fiandra con Ruggero van der Weyden (3), il Duca Francesco, per non restar privo di un pittore valente, il 9 Marzo 1476, scriveva a Leonardo Botta, ambasciatore a Venezia, pregandolo di mandargli *uno pictore Ceciliano;* e che il prescelto sia stato Antonello.

Tutto ciò ci fa con ragione pensare, che gli Sforza abbiano mandato il Bugatto a studiare in Fiandra, sull' esempio di Antonello da Messina, che da lì era tornato conoscitore di un nuovo metodo di pittura, e valente artefice; e questo, è logico, avvalora la gita di Antonello in Fiandra; ma al tempo istesso ci solleva il dubbio se il Duca Francesco Sforza già sapesse che il pittore siciliano Antonello si trovava a Venezia, o se ciò non sia stato effetto di un precedente scambio di corrispondenza tra lo Sforza e il Botta; perchè ci pare strano, che il Duca, senza sapere se a Venezia vi fossero pittori siciliani, avesse potuto chiedere al Botta l' invio di *uno pictore Ceciliano* in qualità di ritrattista, per sostituire il Bugatto, come del resto, se l'essere pittore ritrattista fosse stato a quell' epoca una prerogativa dei soli Siciliani.

---

(1) Questo dipinto, esprimente la Madonna col divin Pargolo e S. Michele, ritenuto il capolavoro di Antonello, già sull'altare nel 1475, lo vide Sansovino nel 1580, ma non lo notò più a posto il Ridolfi nel 1646, (P. Selvatico e V. Lazari, *Guida Artistica e storica di Venezia* pag. 309). A quel posto si vede ora la pala d'altare di Leandro Bassano, rappresentante la Visitazione di S. Elisabetta.

(2) *Op. cit.* pag. 57.

(3) G. Di Marzo, *Op. cit.* pag. 33.

Si vuole però che Antonello nel Marzo del 1476 da Venezia sia partito per Milano e che vi sia rimasto fino a tutto Ottobre dello stesso anno, essendo che il 14 Novembre, com'è chiaro pei documenti, trovavasi nuovamente a Messina. Della dimora del sommo pittore nella capitale lombarda, nessuno scrittore locale però parla, e il si dice potrebbe solo avere conferma per quanto ne scrissero il Maurolico, che lo notò in Milano ove dice che divenne celebre (1), e il Samperi che lo chiamò « eccellentissimo pittore dei suoi tempi che fiorì in Milano etc » (2). D' altro canto non ha valore quanto vorrebbe affermare il La Corte Cailler, il quale, per sostenere la sua tesi, che poi è quella del Malaguzzi-Valeri, che Antonello cioè fu in Milano a sostituire il Bugatto, scrive che ivi « si notano parecchi lavori che la critica principalmente attribuisce al messinese pittore » (3). Evidentemente il La Corte, quando scrive per sostenere la presenza di Antonello a Milano, dimentica quanto ha detto a pag. 35 (Op, cit.) per quasi sostenere che il Messinese non si recò a Palermo, scrivendo cioè, che « . . . . un quadro, sol « per trovarsi in una città qualsiasi, non dà prova decisa che « sia stato colà dipinto . . ». Noi quindi senza punto preoccuparci della presenza o meno del sommo pittore nella capitale lombarda, il che nulla aggiunge o toglie al merito di lui, ritenendo fermamente che fu per qualche tempo a Venezia, ove, come abbiamo detto, lavorò tra altre che presto ricorderemo, la famosa tavola per San Cassiano, sul finire del 1476 lo abbiamo nuovamente e definitivamente a Messina a prendere impegni per nuovi lavori, e poi muore nei primi giorni della seconda metà del Febbraro 1479, restando sepolto, come per espressa

---

(1) F. Maurolico, *Sicanicarum rerum compendium*, pag. 200.
(2) *Op. cit.*, V. I, pag. 611.
(3) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 58.

sua volontà testamentaria (1), nella chiesa del Convento di S. Maria di Gesù dei Minori Osservanti (2).

Che Antonello poi sia morto, come sopra abbiamo detto, nei primi giorni della seconda metà di Febbraio, risulta da un contratto del 25 stesso mese, col quale il di lui figlio Jacobello, s'impegna con un tal De Luca da Randazzo, di eseguire lui la pittura su una bandiera che il padre per l'avvenuta malattia e morte non aveva potuto dipingere.

È chiaro adunque che, morto Antonello, Jacobello si fece continuatore dell' arte del padre, cercando amorosamente di mantenere lustro a un nome onorato Ma non pare che la natura gli abbia dato un ingegno e la fortuna una fama pari all' ingegno e alla fama del genitore, che come aquila vola su tutti i pittori del tempo suo, fioriti in Messina e fuori Messina, dovunque in Italia.

III.

Catalogo ragionato delle opere di Antonello.

Parlare dei dipinti, che Antonello eseguì dal 1445, epoca del suo ritorno dalla Neerlandia, fino al 1465, del quale anno noi conosciamo il più antico suo dipinto autenticato dalla firma: il *Cristo Benedicente* del Museo di Londra, come s'è detto, non ci pare cosa importante, perchè essi dipinti, gonfaloni o altro, oramai più non esistono, o se qualcuno esiste insaputo, a lui

(1) Testamento originale del 14 Febbraio 1479 in Notaro Antonio Mangianti, nell'Archivio Provinciale di Stato di Messina, sezione dei Notari defunti.

(2) Chiese di S. Maria di Gesù dei Minori osservanti, nel 1479 in Messina ne esistevano due; una, la più antica detta di S. M. di Gesù Superiore, ora distrutta, che sorgeva sul torrente S. Michele, a due chilometri dalla città; l'altra detta di S. M. di Gesù Inferiore edificata verso la metà del secolo XV (1462), esiste tuttavia a piè del colle dei Cappuccini. È dubbio quindi se Antonello ebbe sepultura nella prima o nella seconda chiesa vicina alla città.

non si potrebbe attribuire, sia perchè non conosciamo nessuna opera sicura del suo primo periodo pittorico per poterla prendere di paragone, sia perchè nei primi dipinti forse dovette lavorare insieme col fratello Giordano, di cui pure sconosciamo lo stile, e solo sappiamo che il 30 di Aprile del 1473, s'impegnava con un tal Giovanni Rizzo da Lipari per la pittura d'un gonfalone, nel quale atto è da rilevarsi che egli non appare col titolo di maestro, il che conferma che, ad onta degli insegnamenti del fratello, pur assumendo per proprio conto lavori, non eccelse in arte.

Noi dobbiamo adunque enumerare i dipinti del sommo Messinese dal 1465 al 1479, anno in cui, non ancor vecchio, circa cinquantenne, rapito ai congiunti e all'arte, in soli tredici anni di prodigiosa attività pittorica, lasciò un nome gloriosissimo, orgogliosamente ricordato dalla patria, ch' è dolente di non poter custodire le ceneri d' un tanto uomo, disperse con quelle di parecchi altri illustri o insapute per mancanza di un qualsiasi marmo (1).

---

(1) G. Vasari, *Op. cit.*, p. 185, pubblicando il saputo epitaffio, in seguito da molti altri storiografi riportato, non dice con precisione che la lapide ad Antonello fu posta in Venezia, ma lo lascia dedurre. Egli però, nello scrivere la fantastica biografia del Messinese, dovette navigare in un pelago di confusione per le notizie di qua e di là raccolte sulla vita del grande pittore. L'epitaffio in parola, certo, l'ebbe trascritto da qualcuno di Messina, che lo aveva copiato dalla tomba di Antonello nella Chiesa di S. M. di Gesù.

Che la lapide ci sia stata, non è da mettersi in dubbio, poichè è certo che il Vasari non avrebbe mai e poi mai azzardato d'inventare di sana pianta un'epigrafe giammai esistita, e ciò per non ricevere dopo la pubblicazione della sua opera, avvenuta nel 1550, da qualcuno bene informato, una possibile solenne smentita, poichè dalla morte di Antonello al dì della pubblicazione fatta dal Vasari non erano trascorsi che soli 72 anni circa, ed egli, le informazioni, le avrà avute nel 1542, quando, per la prima volta, si recò a Venezia. Se la lapide poi non giunse ai nostri giorni, ciò sarà dovuto certamente allo spirito vandalico dei frati Minori, i quali, chi sa per quale ragione, in sul finire del XV secolo o poco dopo, pensarono di distruggerla per impiegare forse ad altro uso il marmo.

Nella rassegna delle opere da Antonello eseguite, come ho detto, dal 1465 al 1479, recanti alcune la firma e la data, altre no, ritengo opportuno seguire un ordine cronologico, stabilito con la massima accuratezza.

Così sarà lecito seguire l' artefice nel graduale svolgimento della sua arte, che potremo, di necessaria conseguenza, meglio valutare e comprendere in tutto il suo valore.

Di ogni dipinto darò una minuta descrizione, giovandomi (salvo i pochi casi in cui ho potuto avere sott' occhio il prezioso originale), della ricca raccolta di fotografie delle opere antonellesche, procuratami con molto stento e dispendio. (1)

I.

LONDRA

Galleria Nazionale

CRISTO BENEDICENTE (SALVATOR MUNDI)

Busto di fronte su fondo oscuro.

Il Nazzareno è vestito di cremisino scuro: una parte del manto turchino gli attraversa la spalla sinistra. La mano destra è alzata in segno di benedire; le dita della sinistra poggiano sull' orlo d' una specie di parapetto (2). Nella parte inferiore del collo si vede una correzione evidentemente fatta dall' autore, che prima aveva dipinta la mano destra e parte della tunica più alte, ma poi pentitosi modificò. Ora le prime forme dal pittore scancel-

(1) Monsignor Di Marzo durante le sue brevi dimore a Messina, per attendere alle ricerche sulla vita e le opere d'Antonello, si giovò molto delle fotografie, da me possedute e da me volontieri fornitegli in uno alle dimensioni dei dipinti ecc. onde ebbe affettuose parole di grazie, che mi tornano assai gradite. (G. Di Marzo, in *Arch. Stor. Messinese*, cit., pag. 169).

(2) Come vedremo, in molti dipinti di Antonello si nota questa specie di parapetto, or semplice, or in prospettiva col piano orizzontale per effetto di luce di colore più chiaro.

late sono in parte riapparse. Questo quadro, a dir del Lermolieff (1), così nell' espressione come nel colorito, riflette la maniera fiamminga; e il Müntz (2) osserva che questo dipinto ha quel fare grandioso, che ci rivela un artista dall' anima di poeta.

In un cartellino posto nel centro del parapetto, leggesi la soscrizione seguente:

Millesimo quatricentessimo seysta
gesimo quinto xiii[e] *Indi antonellùs*
messaneus me pinxit (3).

La tavola misura m. 0.42×0.325.

II.

VICENZA

Museo Civico

Cristo alla Colonna

Mezza figura, il petto volto a sinistra, la testa a destra.

Il movimento del busto è tale, che ben si scorge il Gesù coronato di spine dovere aver le braccia legate alla colonna, che gli sta dietro e a destra. La bocca ha semiaperta e l'anatomia del collo assai pronunziata.

Malgrado questo dipinto sia assai sciupato dai restauri, pure si può di leggieri rilevare che ha molto del fiammingo pel colorito rossiccio del viso.

Sulla provenienza di questo quadro, nulla si sa di preciso, giusto mi ha gentilmente scritto (4) il Sig Conservatore del Museo, Prof E. Minozzi, essendovi contraddizioni sul legato.

La tavola, priva di firma ma attribuita ad Antonello, misura m 0.295×0.20.

---

(1) *Op. cit.* pag. 392.

(2) *Op. cit.* pp gg. 326 - 27.

(3) Lermolieff, *Op. cit.* pag. 392, questa soscrizione la riporta semplicemente così: *Antonellus Messaneus*.

(4) Carta postale del 12 Agosto 1901.

III.

GENOVA

Galleria privata Spinola

Ecce Homo

Busto, testa di fronte inclinata a destra, fondo oscuro

Il Redentore coronato di spine è imberbe; una corda annodantesi sul petto gli gira al collo; le braccia piegantisi dietro la schiena dinotano che il Nazzareno è legato. La bocca chiusa si atteggia ad una discreta espressione di dolore.

Questo dipinto, anch'esso sciupato da restauri, presenta tutto il carattere fiammingo, e il Lermolieff (1) lo crede, col precedente, dipinto anche prima del 1465.

Il quadro, giusto quanto gentilmente mi ha comunicato il Sig. Gaetano Spinola delle Pelliccerie (2), è sempre appartenuto alla sua famiglia. È privo di firma, ma è ritenuto del pennello del Messinese.

Tavola di m. 0.38×0.25.

IV.

MESSINA

Museo Civico Peloritano

Icona

È costituita da cinque tavole, disposte in due ordini con tre maggiori scompartimenti in basso e due laterali in alto, mancando quello di mezzo. Tutto il polittico comprende: La Vergine col bambino Gesù, che è il dipinto centrale, fiancheggiato da due tavole di minori dimensioni, nelle quali sono effigiati S. Gregorio a

(1) *Op. cit.*, pag. 392.
(2) Carta postale del 5 Dicembre 1901.

destra e S. Benedetto a sinistra del quadro. In corrispondenza a questi Santi, sul secondo ordine, in formato quasi quadrato, stanno l'Angelo e la Madonna Annunziata. Nella tavola centrale, la Madonna, seduta in trono, con ricco manto, che le scende dalle spalle e coi capelli sciolti, tiene sul ginocchio il Divin figliuolo, che sostiene con la mano destra, mentre con la sinistra distesa gli porge alcune ciliege, che il Bambinello prende con la sinistra manina. Alla Vergine fan corona due Angeli librati in alto e genuflessi, tenenti ciascuno, con una mano un ramo di palma, e con l'altra una corona intrecciata di rose.

Ai piedi della Madonna, su un emiciclo, che fa parte del piano del trono, è posto un rosario per metà pendente, e accanto ad esso, in un cartellino pieghettato, come Antonello soleva dipingere, si legge la seguente soscrizione:

añ dñi m.º cccc° seetuagesimo tercio
antonellus messanẽsis me pinxit

La tavola misura m. 1.28×0.75.

Il San Gregorio, sulla tavola a destra della Madonna, è ritto in piedi riccamente vestito, colla tiara sul capo, e col bacolo nella mano sinistra, mentre la destra un po' sollevata è in atto di benedire.

Nell'angolo inferiore sinistro di questa tavola, si vede dipinta, ma alquanto sciupata, l'arme della famiglia Cirino, una componente della quale commise ad Antonello la preziosa icona (1)

Misura m. 1,25×0.60.

---

(1) Il Di Marzo, *Op. cit*, p. 55 scrive, per una leggiera e scusabilissima svista, che lo stemma sta dipinto nell'angolo inferiore sinistro della tavola centrale. Il merito d'essersi accorto primieramente dell'esistenza di tale stemma tocca al Cav. Carlo Ruffo della Floresta, alla cui squisita abilità artistica si deve una bella riproduzione ad acquarello della pittura antonellesca, compita nel 1901. In quanto al riconoscimento delle armi della famiglia Cirino — campo d'oro con fascia azzurra a losanghe (non *a scacchiera*, come già scrisse in questo *Arch.* 1901 V. 1 2, p. 130, il La Corte

Il San Benedetto, sulla tavola a sinistra, è pure in piedi coi paludamenti abbaziali, con la mitra sul capo e col bacolo nella mano sinistra, mentre con la destra tiene aperto un libro.

Misura 1.25×0.60.

Tutte e tre queste tavole del primo ordine, in alto hanno dipinto ciascuno un elegante arco semicircolare, staccante su fondo chiaro, che va fino alla metà dell'altezza del quadro.

Sul S. Gregorio, è la tavola dell' Angelo Gabriello dipinto di profilo con la destra levata, e nella sinistra, nascosta, un giglio.

Misura m. 0.62×0.60.

Sul S. Benedetto, è la Vergine genuflessa innanzi ad un leggìo, con le braccia incrociate sul petto, in atto di accogliere il Verbo divino.

Misura m. 0.62×0.60

Entrambe queste mezze figure compariscono dietro il solito parapetto dipinto a chiaroscuro.

Questi cinque preziosi dipinti, in parecchi punti sciupati da mal riusciti restauri, nel 1842 fatti da Letterio Subba, non completano l' icona antonellesca, mancandovi la tavola centrale del 2.° ordine, tavola, che sarà andata perduta, quando, non si sa per quale ragione, distrutta la cornice intagliata che chiu-

---

Cailler, correttosi poi nel lavoro su Antonello, pag. 43 in seguito alle osservazioni del Di Marzo *Op. cit.*, pag. 55 — mi sia lecito avvertire che spetta a me la soddisfazione d' averlo constatato pel primo, dopo un lungo e paziente esame del *Dizionario storico blasonico* del Crollalanza, che, per quel che ci riguarda, bisogna vedere a p. 298 del vol. I. E mi piace aggiungere, col proposito d' offrire una notizietta, che, occorrendo potrebbe essere significativa, come lo stesso stemma dell'icona antonellesca, trovisi scolpito in un capitello isolato, murato a canto la porta laterale del tempio di S. Francesco d'Assisi, e sui piedistalli delle colonne dell'altare maggiore della Chiesa di S. Nicolò dei Verdi.

deva la bella icona, ad ogni singolo pezzo si adattò la cornice che tuttora si vede. (1).

V.

PIACENZA

Museo Civico

GESÙ ALLA COLONNA

Mezza figura quasi di faccia, su fondo scuro.

Il Salvatore, coronato di spine e con la corda al collo annodantesi sul petto, ha i capelli inanellati, lo sguardo sereno e la bocca atteggiata a dolce rassegnazione.

La posizione delle braccia, è come nel sopra descritto *Ecce Homo* di Casa Spinola, col quale ha moltissima rassomiglianza in tutti i particolari (2).

Questo prezioso dipinto, in alcuni punti deteriorato, si conserva assai bene negli occhi, nel mento e in buona parte del torace. Fe' parte della non numerosa ma pregevole raccolta di pitture ordinata dal Cardinale Giulio Alberoni, nel Collegio alberoniano, da dove proviene. Il primo a scoprire la firma fu il

---

(1) Questa icona fu già descritta ma incompletamente da V. SACCÀ, *Un' icona di Antonello*, in *Atti della R. Accademia Peloritana*, 1893, VIII, pp. 281-91. Da fresco vi è tornato sopra, con la sua speciale competenza il Di Marzo, Op. cit., pp. 55 - 56.

(2) LERMOLIEFF, *Op. cit.*, pag. 392, di questi *Ecce Homo* ne cita solamente tre, cioè : quello di Casa Spinola e quello del Museo Vicentino, da noi descritti, e un altro che dice possedersi dal Sig. Zir a Napoli.

Evidentemente il Lermolieff non conobbe questo del Museo Piacentino, nè seppe che l'altro di Casa Zir, dal possessore era stato venduto a Parigi, giusto gentile comunicazione datami dalla Distinta Signora Eleonora Torazzini vedova Zir, la quale, con sua carta postale del 23 agosto 1901, si dichiarò dolente di non potermi dare altre notizie e di non possedere dell'*Antonello* fotografia alcuna per rimettermela.

Prof. Giulio Ferrari, e quindi, or non è molto fu scrupolosamente restaurato dal Prof. Stefano Merlatti, che lo collocò in una degna cornice eseguita dall'artista Gioacchino Corsi di Siena.

Questa insigne opera d'arte è giudicata un capolavoro del grande verista messinese, ed in cui sono fuse in mirabile assieme tecnicismo ed alta idealità.

Il busto comparisce dietro il consueto parapetto a chiaroscuro, su cui, in un cartellino si legge:

1473

antonellus messaneus me
pinxit

La tavola misura m. 0.47×0.38.

VI.

PARIGI

Museo del Louvre

RITRATTO

(*Il Condottiero*)

È il ritratto d'un uomo di media età, il mento raso, i capelli neri e folti gli coprono le orecchie e la fronte; porta in capo una specie di tocchetto scuro. Il busto quasi in terza a destra, è coperto da una tunica, chiudentesi al collo con un collare bassissimo. Assai vivaci sono gli occhi, profondi, penetranti, tanto che non si può sostenere a lungo il suo sguardo scrutatore.

Il Lermolieff (*Op. cit.*, pag. 393), chiama questa tavola « famosissimo e assai prezioso ritratto ».

Questa pregevole opera d' arte antonellesca, appartenuta alla

Casa Martinengo di Venezia (1), faceva parte della Galleria Pourtalos da dove proviene, comprata nel 1865 pel prezzo di centocinque mila franchi.

Sul consueto parapetto leggesi la seguente soscrizione:

1475 ANTONELLVS MESSANEVS
ME PINXIT (2)

La tavola misura m. 0,35 × 0,28.

VII.

PALAZZOLO ACREIDE

(*Siracusa*)

Chiesa dell' Annunziata

L'ANNUNCIAZIONE (3)

La Madonna, con le mani incrociate, è inginocchiata davanti ad un leggìo, su cui è un libro aperto. L' Angelo, genuflesso alla destra della Vergine, tiene la mano destra alzata in atto di indicare ch'è venuto messaggio del Divin Padre.

Per l' esecuzione di questo quadro, Antonello s' impegnava con un Sacerdote Manjuni da Palazzolo, con atto del 23 Ago-

---

(1) G. LA CORTE CAILLER, *Op. cit.*, pag. 51, scrive che Monsignor Di Marzo confonde il ritratto d' un giovanetto, già posseduto da certo Giovan Maria Sasso, col noto *Condottiero* del Louvre. Quanto in merito pubblica il Di Marzo (Cfr. *Arch. Storico Messinese*, cit., III, 178), fui io con piacere a comunicargli, e, creda pure il novello critico d'arte Messinese Sig. La Corte Cailler, che quegli non sbaglia punto, poichè, il ritratto del Louvre, ripeto, faceva parte della Collezione Martinengo, e la considerazione fatta da Monsignor Di Marzo, non è per niente fuori luogo.

(2) Come quasi tutte le soscrizioni pubblicate dal La Corte Cailler (*Op. cit.*) anche quella del *Condottiero* è storpiata: Egli ha fatto seguire il millesimo alla firma, mentre quello precede, e la firma ha pubblicata col « *Messanius* », mentre sul quadro si legge « MESSANEVS », siccome bene ha scritto Monsignor Di Marzo.

(3) Di questa preziosa tavola non posseggo la fotografia.

sto 1474. Il documento è stato rinvenuto dal Signor La Corte-Cailler, il quale di questo dipinto dà una particolareggiata descrizione (1).

La tavola, priva di firma, misura m. 1 80×1 80.

VIII.

VIENNA

Galleria Imperiale

LA DEPOSIZIONE

È un sarcofago in prospettiva, il cui coperchio è posto trasversalmente e su esso seduto vedesi il Redentore sostenuto da due angeli. Un terzo angioletto inginocchiato sul coperchio stesso sostiene e bacia la sinistra mano del morto Gesù. Il fondo è di paese, ma di esso vedesi solamente l' angolo di sinistra a chi guarda

In un cartellino appiccicato sul lato anteriore del sarcofago, leggesi :

ANTONIVS
MESANÈSIS

Questo pregevole dipinto eseguito su pioppo, era prima a Venezia nella stanza dei Capi del Consiglio al Palazzo dei Dogi e fu trasportato a Vienna nel 1808

La tavola misura m. 1. 38 × 1 08

IX.

ANVERSA

Museo di Belle Arti

IL CALVARIO

Gesù Nazzareno inchiodato sulla croce è posto fra i due ladroni legati a tronchi d' alberi, ai piedi dei quali stanno la Madonna e San Giovanni.

(1) *Op. cit.*, pp. 45-47.

Per la prima metà del quadro è un ameno paesaggio con torri merlate ed edificii varí, nel quale, qua o là si vedono, armati, cavalieri, animali, ecc.; in fondo è un lago: il tutto mirabilmente armonizzato.

Fra le cinque figure, di difficile posa e nel contempo assai originali, si vedono i due ladroni, non in croce, come comunemente nei Calvari, ma, come s'è detto, legati ciascuno a un tronco d'albero.

A destra della croce, su cui è già spirato il Salvatore, sta la Vergine Addolorata, seduta sopra un sasso, con le mani giunte abbandonate sulle ginocchia; mentre a sinistra, S. Giovanni, pure seduto, con le mani giunte in segno di preghiera, ha lo sguardo rivolto verso il Divin Maestro.

Sparse sul terreno sono molti teschi ed ossa umane, e in primo piano, a sinistra di chi guarda, su un breve tronco di vecchia croce, vedesi un cartellino, ove si legge:

.1.4.7.5.
antonellus
messaneus
me dpinxt (*1*)

Questo dipinto, di stupenda composizione e di magistrale fattura, che sente molto del fiammingo, giusto quanto gentilmente mi scrisse l'Ill.mo Conservatore del Museo d' Anversa, Sig. Pierre Rock, apparteneva prima al Borgomastro di Anvey, Cav. Floren van Ertborn, morto nel 1840 (2).

Tavola di m. 0.58 × 0.42.

---

(1) A proposito di questa soscrizione, il Di Marzo che di essa ha avuto nelle sue mani un fac-simile da me mostrategli quale lo avevo ricevuto da Anversa, con la nota che alla parola pinxit il segno che la precede era stato interpretato «oleo», ha publicato (*Op. cit.*, pag. 63)...... *me oleo pinxit* Anche il La Corte Cailler, (*Op. cit.*, pag. 54), copiando dal Di Marzo, ha commesso lo stesso errore, ma pel vero si sappia, che il segno in parola, paleograficamente sciolto s' unisce al *pinxt* (e non *pinxit*), onde deve leggersi: *depinxt*.

(2) Lettera del 4 agosto 1901.

X.

BERLINO

Galleria Reale

La Vergine col Bambino Gesù

La Madonna, mezza figura, su fondo di paesaggio, stringe a sè il Divin figliuolo, dritto in piedi.

La Vergine, mentre con la mano destra sostiene il Bambino Gesù, con la sinistra uscente da ampio manto, che le scende dalla testa, gli accarezza i piedi poggianti su un piano, specie di parapetto dipinto a chiaroscuro, e sullo spessore del quale leggesi:

+ ANTONELLUS + MESSANÊSIS + P +

Questa tavola misura m 0.69×0.54.

XI.

BERLINO

Galleria Reale

Ritratto

Vi è effigiato un giovane; mezzo busto in terza a destra.

La figura è assai semplice e contornata da folti capelli in parte coperti da una cappa scura, che dal capo gli va dietro le spalle; l' espressione è serena, l' occhio vivo, proprio di Antonello. Il busto coperto da tunica oscura, in uso in quel tempo, stacca su fondo accennato di paesaggio e comparisce dietro l' usato parapetto a chiaroscuro, su cui in un solito cartellino (1) leggesi la scritta seguente:

1475

Antonellus messaneus me pinxit

---

(1) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 66, scrisse che la firma è posta sotto un tronco di colonna, (che non esiste!) e che la data è del 1478!!!.

Più in basso, a carattere stampatello, occupante tutta la larghezza del quadro, leggesi pure:

PROSPERANS MODESTVS ESTO INFORTVNATVS VERO PRVDENS

Questo dipinto che il Lermolieff (1) non esita di chiamare celebre e stupendo, ha dato occasione di discorde giudizio quanto alla data, dallo stesso Lermolieff (2) creduta alterata in 1445, mentre egli crede che quella originale sia stata 1478 o 79 e la mutazione avvenuta per mettere meglio d'accordo il quadretto col supposto anno della nascita di Antonello nel 1410. Sul proposito facciamo osservare al Lermolieff, che, se realmente fosse stata intenzione in qualcuno di alterare la data per metterla meglio d'accordo con la supposta nascita del Messinese nel 1410, questo qualcuno avrebbe solo potuto alterare la terza cifra portandola da « 7 » a « 4 », e lasciare l'ultima cifra, 8 o 9 che sia stato nella mente del Lermolieff cit., perchè 4 o 5 anni di più o di meno, per nulla avrebbero potuto influire sul supposto migliore accordo.

Anche la Corte Cailler (3) grida alla mistificazione di detta data, ma io posso assicurare entrambi, giusto mi ha pure gentilmente comunicato l'Egregio Dottor Schubring, a nome del Direttore del Museo di Berlino, che la data vera e che si legge chiaramente è 1475: del « 7 » manca l'asta, ma non la traccia.

Tavola di m. 0.20×0.14.

XII.

BERLINO

Galleria Reale

S. Sebastiano

Mezza figura, la testa inclinata in terza a destra.

Il Santo vedesi legato al palo del martirio che gli sta dietro

(1) *Op. cit.*, pp. 398-9.
(2) loco citato
(3) *Op. cit.*, pag. 66.

e si alza col capo ornato di folta capigliatura. Tre freccc gli stanno conficcate: una al collo, una sotto la mammella sinistra, ed una passandogli da parte a parte il braccio destro si conficca sotto l'ascella.

Il busto, come in altri dipinti di Antonello, comparisce dietro un parapetto scuro su cui, nel centro, leggesi:

+ ANTONELLVS + MESSANEVS + P +

Tavola di m. 0.35.

XIII.

VENEZIA

R. Accademia di Belle Arti

MADONNA ANNUNZIATA

La Vergine in mezza figura sul fondo oscuro, e con un manto colore azzurro, che le scende dal capo, tiene avanti a sè un leggìo, su cui è un libro aperto, e da cui ha levato lo sguardo. Il leggìo a sua volta posa su un tavolo dipinto a chiaroscuro e sul cui spessore leggesi la soscrizione seguente:

ANTONELLVS ⁻ MESANIVS ⁻ PINSIT (1)

---

(1) LERMOLIEFF, *Op. cit.*, pag. 399, parlando del S. Sebastiano e della Vergine col Bambino già descritti e che si trovano nella Galleria di Berlino, dice, che dell'autenticità di quelle firme dubita molto perchè Antonello metteva sempre il suo nome sopra un cartellino e scriveva *Messaneus* con due S. Il Lermolieff, per dire così, non ha dovuto certamente studiare il dipinto della Galleria di Vienna, « La deposizione », ove come s'è visto, in un cartellino si legge: ANTONIVS MESSANÈSIS. Dunque il cartellino c'é ma la soscrizione è ancora ben diversa di quella del S. Sebastiano ove invece si legge ANTONELLUS, e il MESANEUS, con una S; dell'altra della Vergine col Bambino coll'ANTONELLVS, e il MESSANESIS con due S, e di quest'altra dell'Annunziata coll'ANTONELLVS, e il MESANIVS, (La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 55, erroneamente scrisse « MESANEVS »). Cosicchè, pel Lermolieff tutte queste firme sarebbero apocrife e i dipinti, al più, potrebbero essere della bottega di Antonello, con l'iscrizione appostavi dopo la morte di lui. Ma noi siamo convinti che tutte queste tavole sono del celebre Messinese, il quale firmava capricciosamente, come gli sortiva di sotto il suo pennello, che non fece mai l'ufficio di bollo!

Questo dipinto apparteneva prima al Barone Ottavio Tassi (1) passò quindi al Palazzo ducale da dove proviene.

Tavola di m. × 0.33.

XIV.

VENEZIA

R. Accademia di Belle Arti.

Gesù alla colonna

Busto in terza a sinistra, lo sguardo in alto, la bocca semiaperta. Il Redentore coronato di spine coi capelli inanellati, che gli cadon su gli omeri è strettamente legato ad una colonna, che gli sta dietro spiccante su fondo scuro; la corda gli traversa il collo e le braccia.

In basso, quasi nel centro del torace, in un cartellino leggesi:

antonellus — messaneus
me pinxit (2)

Questo dipinto proviene dalla Galleria Manfrin.

Misura m. 0.385 × 0.295.

XV.

SPOLETO

Museo Civico

Madonna in trono (3)

La Vergine, figura intera, sta seduta in trono con in grembo il Divin Pargolo, che sostiene con la mano sinistra. Ai lati del

---

(1) Marco Boschini, *Carta del navigar pittoresco*, pag. 324.

(2) Il Signor Attilio Marzollo di Venezia, con sua lettera del 5 luglio 1901 gentilmente mi comunicava che il Prof. Pietro Paoletti della R. Accademia di Belle Arti, ha scoperto, che sotto la parola *Antonellus* si scorge un *Petrus*; il che darebbe a credere che il dipinto sia di Pietro da Messina, e che il nome Antonello sia apocrifo.

Io però non vedo la ragione dell'alterazione di detta firma.

(3) Il primo a darmi notizia dell'esistenza di questo pregevole dipinto, è stato il Signor Cav. Gaetano La Corte Cailler, cui sentitamente ringrazio.

trono, sulla linea dei bracciali dello stesso, spiccano sul fondo alcuni fiori. La Madonna in grazioso atteggiamento tiene la mano destra distesa; da essa pende ora lo scapolare carmelitano dipintovi da un qualche sporcatele, il quale non esitò a cancellare una coppa, che la Vergine teneva sulla palma, coppa che però ora trasparisce a traverso l'imbratto.

Nel centro del quadro, ai piedi della vergine, in un cartellino si legge:

antonellus mesaneus pinxit

Il millesimo è inintelligibile.

Questa tavola ritenuta assai preziosa, era prima nella chiesa parrocchiale di Santa Maria in Montesanto Vige, frazione del Comune di Sellano, Circondario di Spoleto; nel 1894 fu trasportata nel Civico Museo ove ora si vede (1).

Misura m. 1.36×1.01.

XVI.

BERGAMO

Galleria Carrara

SAN SEBASTIANO

Mezza figura col capo inclinato in terza a destra, busto a sinistra, fondo di campagna. Tre frecce stanno conficcate, una nel collo a sinistra e due sul petto del Santo, che con bella e folta capigliatura si vede legato al palo del martirio che gli sta dietro. L'espressione è piuttosto serena, la sguardo languido.

Della provenienza di questo dipinto, altro non ho potuto

(1) Tutte le notizie, riguardanti questa tavola antonellesca, mi furono gentilmente comunicate dal Sig. Cav. Ciro Perelli, Segretario Comunale di Spoleto, con suo scritto del 28 Marzo 1899; al quale devo pure la fotografia del dipinto.

sapore, che apparteneva al raccoglitore Conte Guglielmo Lochis, il quale nulla ne scrisse nel suo vecchio catalogo (1).

Il quadro è privo di firma, ma non si contesta l'attribuzione ad Antonello.

Tavola di m. 0.48 × 8.39.

XVII.

BERGAMO

Galleria Carrara

SAN SEBASTIANO (2)

Figura intera, di faccia, posante su un sasso; fondo di paesaggio assai dettagliato. Il santo vedesi legato a un tronco d'albero, il braccio destro in alto, sul capo, il sinistro dietro il dorso. L'espressione è meno serena degli altri dipinti antonelleschi dello stesso soggetto, ma la posizione di tutto il corpo riesce un po' rigida. Ciò non di meno, questo dipinto, che apparteneva pure al raccoglitore Signor Guglielmo Lochis, è ritenuto un capo d' opera di Antonello, a cui va molto ragionevolmente attribuito.

Tavola di m. 0.35×0.24.

XVIII.

DRESDA

Galleria Reale

SAN SEBASTIANO

Il giovine Martire, figura al vero con bella movenza, spicca su fondo di ben trovata architettura e di paesaggio. Vedesi

(1) La notizia mi fu molto cortesemente comunicata dal Segretario dell' Accademia Carrara, Sig. Francesco Monetti, con sua carta postale del 19 Giugno 1901.

(2) La Galleria Carrara, di Antonello, non possiede che due soli San Sebastiano; ebbene il La Corte Caillor; (*Op. cit.* pag. 58) dice che ne possiede una serie!

con le braccia dietro il dorso legato ad un tronco d'albero posto in mezzo ad un cortile, vagamente pavimentato. Cinque frecce gli stanno conficcate nelle carni: tre al petto, una alla coscia sinistra, ed una presso il ginocchio destro. Parecchie figurine dipinte con molta vivacità animano una terrazza, il cortile e il fondo.

Questo quadro assai pregevole sì per composizione che per esecuzione, non va però esente di molti ritocchi, poi quali qua e là vedesi impiastricciato principalmente nell'aria, nelle ombre dell'architettura, e in quelle della figura principale e di quel frammento di colonna, che vedesi presso i piedi del santo martire; ritocchi tutti che gli han fan fatto perdere la freschezza dell'antico colore. Ciò non di meno, questo dipinto non cessa di essere un capolavoro antonellesco, del quale si onora la Galleria, che pochi anni addietro s'affrettò a comprarlo.

La tavola è senza firma, ma l'attribuzione ad Antonello è data da provetti e famosi intendenti (1)

Misura m. 1,71×0.86.

XIX.

FRANCOFORTE

Galleria Stäedelliana

San Sebastiano

Mezzo busto spiccante su fondo d'azzurro a chiaroscuro Il santo martire con folta e bella capigliatura, col capo inclinato in terza a destra cinto dell' aureola del martirio, è legato al palo, che gli sta dietro. Tre frecce gli stanno conficcate, una al collo a sinistra, una nel petto, stesso lato, ed una gli passa da parte a parte il braccio destro. In questo San Sebastiano, siccome nei precedenti, per quanto la tecnica pittorica e la cor-

(1) Gentile comunicazione del Signor Prof. Karl Woermann, Direttore della Galleria.

rettezza del disegno poco o niente lascino a desiderare, è da rilevarsi l' inefficacia nell' espressione dei profondi sentimenti dell'anima, ragione per cui manca in essi l'espressione di dolore

Questo stupendo quadro dipinto su abete, pur mancando di firma e di data, non c'e chi non lo attribuisca ad Antonello. Fu comprato nel 1833 dalla collezione di Nicolò Baranowscky di Vienna (1).

Misura m. 0.495×0.353.

XX.

MILANO

Galleria Privata Crespi

San Sebastiano

Mezza figura, busto a destra, testa in terza, pure a destra, sguardo in alto. Di dietro al capo ornato di folta e bella capigliatura sorge il palo del martirio, al quale il santo deve star legato, ciò deducendosi dalla posizione delle braccia del tutto simile ai S. Sebastiani di Berlino, di Bergamo e di Francoforte, in mezza figura e al S. Sebastiano di Dresda, figura intera (2).

Sul viso del santo martire, leggesi, sa non l'espressione di dolore, causato da tre frecce, che gli si vedono conficcate,

---

(1) Gentili comunicazioni di quel Direttore Signor Prof. Dott. Weirsackr.

(2) Questi SS. Sebastiani e quell'altro, figura intera, di Bergamo, già descritti, devono essere stati dipinti durante la dimora di Antonello a Venezia e a Milano o in altre città continentali, dal 1475 cioè all'ottobre 1476. Antonello potrà aver dipinto un numero maggiore di SS. Sebastiani, ma di altri fino adesso non ho notizia, o se esistono può darsi che non siano attribuiti al suo pennello. Che Antonello abbia dipinto tanti quadri dello stesso soggetto, è giustificato dal fatto che, come bene osserva il Di Marzo (*Op. cit.*, pag. 65), essendo stimato S. Sebastiano come protettore contro la peste, e serpeggiando essa in quell'epoca nelle varie città continentali, se ne promoveva il culto per scongiurarla.

una al collo, una in mezzo al petto ed una al braccio sinistro, trapassato da parte a parte, leggesi, ripeto, la santa rassegnazione, al che dà molta efficacia lo sguardo rivolto al cielo

La forma delle frecce è del tutto identica a quella degli altri San Sebastiani, dai quali differisce però l'aureola, in questo quadro dipinta a fascia luminosa formata da molti cerchi concentrici a tratteggio; mentre negli altri tre SS. Sebastiani a mezza figura, l'aureola è formata da due soli cerchi concentrici

Questo quadro dipinto su rovere, giusto gentilmente mi comunica il Signor Comm. Benigno Crespi (1), da qualche critico d'arte non è ritenuto opera di Antonello, ma della sua scuola.

Il possessore lo ha acquistato parecchi anni addietro da un antiquario di Firenze.

Tavola m. 0.49×0.35.

XXI.

MILANO

Museo Artistico Municipale

nel Castello Sforzesco

RITRATTO

È effigiato un uomo di media età, posto in terza a destra, col mento raso (2) e con folti capelli coronati da foglie d'edera (3) alternantisi con rosonetti di piccole foglie. Il collo e il petto son nudi, solo osservandosi un lembo di toga annodantesi sulla spalla sinistra. Potrebbe perciò essere il ritratto di un poeta in costume antico.

---

(1) Carta postale del 21 Marzo 1904.

(2) Nel XV secolo, la barba, i baffi e i favoriti erono assolutamente banditi dalla moda (Müntz, *Op. cit.* pp. 308 10).

(3) LERMOLIEFF. *Op. cit.*, pag. 394 erroneamente lo dice incoronato di foglie di alloro.

Questo dipinto assai bene conservato, sebbene manchi di firma, da tutti i critici d'arte è attribuito ad Antonello, di cui ben di leggieri scorgesi il carattere pittoresco. Il Müntz (*Op. cit.*, pag. 258) lo giudica « un superbo ritratto », e tale deve ritenersi per la grande verità ond' è condotto e per lo sguardo vivacissimo, davvero antonellesco (1).

Apparteneva alla famiglia De Cristoforis da dove proviene in legato.

La tavola misura m. 0.75×0.70.

---

(1) Da quanto ho potuto sapere, a Milano, di Antonello da Messina, si custodiscono due soli ritratti: il già descritto, privo di firma e di data, e un altro, del quale, posseduto *tuttavia* dal Signor Principe Trivulzio, non mi è stato possibile avere nè la fotografia, nè le dimensioni, e ciò, credo per essere il detto Signor Principe, soverchiamente geloso della sua raccolta, che non lascia più vedere a nessuno, a danno dell'arte e degli studiosi. A proposito di questo ritratto aggiungo, che non è affatto vero quanto asserisce il la Corte Cailler (*Op. cit.*, pag. 58), che ciò esso trovasi ora presso il Signor Conte Tommaso Scotti, a quanto gentilmente questi stesso mi ha comunicato con suo scritto del 22 Marzo 1904. Inoltre osservo che non è vero che il Lermolieff (*Op. cit.*, *loc. cit.*, nota), riportato dal La Corte Cailler (*Op. cit.*, *loc. cit.*,) parla di firma. Io ripeto, non so, per non averlo in nessun modo potuto sapere, se la tavola posseduta dal Trivulzio è firmata oppure no. Il Lermolieff (*Op. cit.*, *loc. cit.*), riferisce però la sola data 1476; e lo stesso fa il Di Marzo (*Op. cit.*, pag. 64), il quale dà pure la descrizione del ritratto. Questo dipinto pervenuto in Casa Trivulzio nel 1852, per legato del di lui suocero Marchese Pierfrancesco Rinuccini (Cfr. *Arte e storia*). Firenze, 1904, XXIII, nn. 10-11, è quello stesso, di cui parla La Corte Cailler (*Op. cit.*, pag. 58), il quale scrive che *esiste tuttavia* nella Galleria Rinuccini di Firenze, ignorando che detta Galleria da circa mezzo secolo è stata dispersa, come me ne fa fede una gentile comunicazione del Signor F. di Marcuard (carta postale del 16 Marzo 1904), che al presente abita il Palazzo Rinuccini. Di un Ritratto nella Galleria Rinuccini, con la firma e la data, parla pure il Di Marzo (*Op. cit.*, pag. 63), il quale però non dice che il quadro esiste tuttavia. Aggiungo infine che non è nemmeno conforme a verità quanto Monsignor Di Marzo (*Op. dit.*, *loc. cit.*) scrive e La Corte Cailler (*Op. cit*, *loc. cit.*), ripete, che cioè un altro ritratto sia in potere del Signor Cristoforo Crespi. Costui, giusto mi comunicò cortesemente il 21 Marzo 1904, di Antonello altro non possiede che il S. Sebastiano, di cui ho fatta la descrizione.

XXII.

BERGAMO

Galleria Carrara

RITRATTO

Riproduce le sembianze di un giovane di media età, con folta capigliatura, che gli scende fin le sopraciglia. In terza a destra, ha il collo e parte del petto denudati da una specie di tunica, che gli scivola sulla spalla sinistra. L'espressione di questo ben conservato ritratto è assai vera; la sembianza è piuttosto muliebre.

Questo pregevole dipinto, come gli altri due Antonelli già descritti, della stessa Galleria, faceva parte della raccolta del Conte Lochis. Privo di firma e di data, era stato assegnato a Giovanni Holbein; il Morelli però lo ritiene opera di Antonello. Il rovescio della tavola, è colorato, e sul colore di fondo, dipinte in bianco, si leggono le seguenti lettere *JAC*, seguite da altre inintelligibili. Per queste lettere, il Frizzoni attribuì il dipinto a Jacopo de' Barbari, col quale il quadro non ha nulla a che fare (1).

Tavola di m. 0.30 × 0.26.

XXIII.

ROMA

Galleria della Villa Borghese

RITRATTO

È il ritratto di un uomo piuttosto di matura età; la bocca si atteggia ad un lieve sorriso, gli occhi sono assai vivi e scru-

(1) Tutte queste comunicazioni, con molta cortesia, mi furono fornite dal Signor Francesco Monetti, cit., Segretario dell'Accademia Carrara, con suoi scritti del 19 Giugno e 3 Luglio 1901.

Si noti che il Lermolieff (*Op. cit.*, pag. 151), ritiene che Jacopo de' Barbari sia stato impressionato dalla maniera di Giovanni Bellini (1460-1470) ed ancora maggiormente da quello d'Antonello da Messina (1480-1490) (sic!),

tatori. Il busto e il capo stanno in terza a destra, il primo, coperto da tunica pieghettata, allacciata al collo, dove vedesi comparire la sottoveste bianca; il secondo coperto da calotta con relativa cappa, un lembo della quale gli cade in avanti sulla spalla destra. Questo quadro, di bella conservazione, opera insigne per forza di colorito e per finezza, come sia pervenuto in Casa Borghese non si sa. Negli antichi cataloghi era segnato come opera di Giambellino; solo nel 1888, dal Cavalcaselle e dal Morelli venne rivendicato al Messinese (1).

Tavola di m. 0.30 $\times$ 0.24.

XXIV.

BERLINO

Galleria Reale

Ritratto

È un giovane di belle e svelte forme, in terza a destra, su fondo scuro. Sul capo ornato di folti e bei capelli inanellati, che gli scendono fin dietro al collo, porta una berretta. Ha il busto coperto da tunica scura, aperta alle braccia e quasi serrata al collo, dove si vede l'orlo di una sottoveste di lino.

Questo ritratto, pregevole per fattura e per conservazione, sebbene sia privo di firma e di millesimo, pure, da molti critici d'arte è attribuito ad Antonello.

Nulla conoscesi della provenienza di esso, ma non v'è dubbio, che con gli altri dipinti italiani che ora si ammirano nelle Gallerie tedesche, sia stato colà trasportato nei principî di questo secolo,

---

(1) Con molta cortesia, mi fornì sì preziose informazioni il Chiarissimo Direttore della Galleria Borghese, Signor Giov. Piancastelli, con suo scritto del 25 Maggio 1901.

e precisamento negli anni 1838-39, i più memorandi per le depredazioni di quadri (1).

Tavola di m. 0.32 × 0.26.

XXV.

LONDRA

Galleria Nazionale

S. Girolamo nel suo studio

Sul fondo di una specie di stanza, con volta a crociera ove si vedono pure due archi a sesto acuto, sostenuti da colonne, è una piattaforma alta tre gradini, sulla quale, seduto, di profilo, vedesi S. Girolamo avente innanzi, sopra un leggìo, un libro aperto, in atto di sfogliarlo. Sulla predella, si vede un gatto accoccolato e due vasetti, di cui uno con fiori. Altri libri e varî oggetti sono disposti in una scansìa, che occupa il fondo del quadro, e sulla quale si vede una finestra bifora, mentre ai lati si vedono due fughe a modo di gallerie: una, a sinistra di chi guarda, è semplice; l'altra, la destra, un pò più spaziosa, è decorata da un vago intercolunnio, sotto il quale si vede un leone. Sul fondo di entrambe le fughe, che sono la continuazione della stanza, perchè aventi la medesima pavimentazione a disegno, scorgonsi due tratti di paesaggio. Il tutto poi, si vede come incorniciato da un arco scemo in pietra, sostenuto da piedritti pure in pietra, sagomati e di stile archiacuto. Sotto l'arco, in un piano più basso del piano della stanza, sono un uccelletto, un pavone ed una scodella.

Questo prezioso dipinto apparteneva alla famiglia Pasqua-

(1) Cfr. *Gazzetta degli Artisti*, 23 Agosto 1902, Venezia, anno VIII, numero 30.

lino di Venezia; passò quindi nella raccolta del Signor Tommaso Baring, che nel 1848 lo vendette al Signor Wm. Coningham. Venduto nuovamente, lo possedette il Conte Carlo di Northbrock, dal quale, nel 1894 lo acquistò la Galleria di Londra, che al presente lo possiede.

Già attribuito ora a van Eyck, ora a Iacopo de' Barbari, si considera oggi come opera sicura di Antonello.

La tavola misura m. 0.455 × 0.36.

XXVI.

VENEZIA

Galleria privata Giovannelli

RITRATTO

Su fondo scuro spicca la testa e poca parte del busto di un giovane, visto in terza a destra, con folti capelli ricurvi sulla fronte e sulle orecchie. Una tunica scura a larghe pieghe gli copre il busto e finisce a collare, legato sul davanti come nel ritratto di Villa Borghese, e come in questo comparisce attorno al collo, la sottoveste di lino.

Questo dipinto, assai fine e ben conservato, privo di firma e di data, ma dai più attribuito ad Antonello, proviene dalla raccolta Manfrin, fatta verso la fine del XVIII secolo (1).

Tavola di m. 0.31 × 0.22.

XXVII.

VENEZIA

R. Accademia di Belle Arti

RITRATTO

Su fondo di campagna spicca il ritratto di un giovane con folti capelli e col tocchetto sul capo. Il busto, coperto da tunica scura, abbottonata sul davanti, è visto quasi di faccia, il

(1) Come da gentile comunicazione fattami dal Comm. Barozzi. con lettera del 23 Giugno 1902.

capo è in terza a destra. Il giovine è ritratto assai pensieroso, lo sguardo è incerto, la mano destra in iscorcio vedesi poggiata sur una specie di parapetto, che sta davanti al busto.

Questo dipinto, che pel passato fu sempre attribuito al pennello del Messinese, ora si vuol rivendicare a Hans Memling (1).

Proviene dalla Galleria Manfrin.

Tavola di m. 0.26 × 0.19.

XXVIII.

LONDRA

Galleria Nazionale

GESÙ IN CROCE

Su fondo di paesaggio con fortificazioni, vedesi la croce sulla quale è il Salvatore. Sparsi sul terreno sono teschi e ossa d'uomo, e, fiancheggianti il sacro legno, si vedono, a sinistra guardando, la Vergine in atteggiamento di afflitta rassegnazione, con veste color piombo, mantello azzurro e con un bianco velo, che le scende dal capo, e a destra S. Giovanni vestito d'una tunica grigia e d'un pallio scarlatto, col viso rivolto verso il Divin Maestro e le braccia stese in giù, in atto di supplica.

Nel centro, a piè della croce, in uno dei soliti cartellini, leggesi:

1477
antonellus messaneus
me pinxit (2).

---

(1) Gentile comunicazione del Signor Attilio Marzollo, con sua lettera del 5 Luglio 1901.

(2) Nelle soscrizioni riportate, se non ho potuto dare il fac-simile del carattere antico cancelleresco usato da Antonello nelle sue tavole, ho cercato di approssimarmi coi tipi corsivi. Le soscrizioni a stampatello le ho potuto facilmente imitare, e quindi possono ritenersi fac-simili delle firme. In tutte però ho dato con scrupolosa esattezza la disposizione della firma e del millesimo con le relative abbreviature.

Questo prezioso dipinto appartenne alla Marchesa Luisa di Waterford, che nel 1884 lo aveva acquistato da Clarcke Bequest.

La tavola misura m. 0,42 × 0,247.

XXIX.

LONDRA

Galleria Nazionale

Ritratto

Mezzo busto su fondo scuro, in terza a destra, con in capo una berretta rossa, sotto la quale compariscono pochi e corti capelli. Il busto è coperto da una tunica color bruno, sul cui collare si vede l'orlo bianco di una sottoveste di tela, che lievemente avvolge il collo. Questo dipinto è ritenuto l'autoritratto del valoroso Messinese, perchè da un pezzo di carta, incollata nella facciata posteriore della tavola, con scrittura del secolo passato, si rileva quanto ora si afferma. Il ritratto fino al 1883, anno in cui fu venduto, appartenne alla famiglia del Sig. Avv. Molfino di Genova, il cui avo avrebbe apposta la citata scrittura così dicente: « Questo è il ritratto dipinto da lui stesso « (Antonello), come si poteva vedere da un'antica iscrizione « che io, per ridurre la pittura a miglior forma tolsi via ».

Ciò dato, vien logico, che il vecchio Molfino, forse trovando la tavola perimetralmente assai sciupata, per ridurla a miglior forma, com'egli afferma, l'abbia fatta riquadrare, non curandosi che il prezioso scritto cadeva sotto la sega, col legno infracidito. Meno male però che ha avuto la cura di rimandare a noi la importante notizia, come ancora stentatamente si legge, essendo l'inchiostro in gran parte scomparso.

Lo scritto del vecchio Molfino, intanto, è avvalorato dal fatto che questo ritratto, per l'espressione e l'acconciatura assai semplice e priva di tutte quelle ricercatezze comuni nei gentiluomini dell'epoca, esce dall'ordinario di tutti gli altri ritratti, che ad Antonello si attribuiscono. A ciò si aggiunga, il tipo puramente siculo, e lo sguardo assai a sinistra, tanto da non osservarsi affatto su questo lato, il bianco degli occhi, come, ove più ove meno, si vede in tutti gli altri ritratti; il che può solo riscontrarsi negli autoritratti, per essere gli artisti costretti a guardarsi nello specchio.

Questa tavola che il Lermolieff (*Op. cit.*, pag. 394), chiama splendida, misura m. 0.35 × 0.247.

XXX.

FIRENZE

Galleria Corsini

CROCIFISSO

Su bel fondo di paese (1), si rizza la croce sulla quale è il Redentore, già morto, col capo abbandonato sulla spalla destra La leggenda I. N. R. I. è dipinta su una tavoletta fermata per mezzo di un asse verticale sull'estremità superiore della croce, a piè della quale vedonsi un teschio e pochi stinchi.

Questa pregevole tavola priva di firma, ma dal Morelli e da altri critici d'arte attribuita ad Antonello, è quella stessa,

(1) La descrizione dataci dal Di Marzo prima (*Op. cit.*, pag. 45) e dal La Corte dopo (*Op. cit.*, pag. 61), riguardante il paesaggio di questo quadro, che richiama alla memoria il porto e lo stretto di Messina con in fondo i monti Calabri, devesi a felice identificazione fatta dal Signor Barone Giuseppe Arenaprimo di Montechiaro, il quale, al primo vedere della fotografia del dipinto da me esibitagli, presenti i detti Signori, Monsignor Di Marzo e La Corte Cailler, pel primo ravvisò il paesaggio, che si vede dalle colline sovrastanti Messina.

che il Lermolieff (*Op. cit.*, pag: 394), vide a Roma nella Galleria di Don Carlo Barberini-Colonna, Duca di Castelvecchio. Morto costui, il dipinto toccò alla di lui figlia Principessa Anna, la quale, sposatasi al Principe Don Tommaso Corsini, nel 1883 lo trasportò a Firenze, ove ora si vede.

La tavola è assai bene conservata; soltanto, verso il 1840, quando la si volle adattare in una nuova cornice, per fare simmetria ad altro quadro, le fu aggiunta tutta intorno una nuova striscia di tavola, e per nascondere l'aggiunta, fu coperto con una tinta scura tutto il fondo, lasciandosi scoperta la sola figura. Appena però fu conosciuta l'importanza del dipinto, il Duca fece scoprire tutto il fondo che ricomparve molto bene conservato (1).

Misura m. 0.58 × 0.41.

XXXI.

SIRACUSA

Duomo

San Zosimo

Anche di questo pregevole dipinto s'è occupato, dando molti particolari, il Di Marzo, (*Op. cit.*, pp. 40-41), da cui pure rilevo che il Santo Vescovo, vedesi in piedi, quasi di fronte, con ricca mitra sul capo, con la mano destra levata in atto di benedire, e col bacolo nella sinistra.

Il dipinto, privo di firma, dal Di Marzo e da altri competenti, è giudicato opera di Antonello.

Misura m. 2.42 × 1.24 (2).

---

(1) Di tutte queste comunicazioni sono debitore alla cortesia dell'Ill.mo Signor Principe Corsini (sua gentile lettera del 9 Marzo 1904).

(2) Le dimensioni, gentilmente comunicatemi dal Signor Prof. Enrico Mauceri, differiscono da quelle date dal Di Marzo (*Op. cit., loc. cit.*), che le scrisse m. 2 × 1,24. Non posseggo la fotografia.

XXXII.

RAGUSA INFERIORE

(*Siracusa*)

Galleria privata Castellaci Marullo

ex Donnafugata

Madonna in Trono

La Vergine, giusto la dettagliata descrizione, che ne fa il Di Marzo (*Op. cit.*, pag. 51), è seduta di fronte in trono, tenente il Bambino Gesù, cui con la destra porge alcune frutta (1). Questa tavola, giustamente ragiona il Di Marzo, (*Op. cit.*, pag. 52, nota), è quella stessa, che era nella Chiesa di S. M. di Gesù Inferiore di Messina, che poi passò all'Architetto Andrea Arena, il quale la vendette ad un antiquario, da cui l'acquistò il Barone di Donnafugata.

La tavola, priva di firma, ma dal Di Marzo e dal pittore messinese Sig. Giacomo Scuderi attribuita ad Antonello, misura m. 1.20 × 0.71.

XXXIII.

MESSINA

Chiesa di S. Nicolò dei Verdi

Icona

E costituita da una tavola grande (m. 1.25 × 0.82) raffigurante S. Nicolò di Bari seduto in solio, riccamente vestito con paludamenti ponteficali, ma col capo scoverto. La mano

(1) Nemmeno di questo dipinto posseggo la fotografia.

destra è alzata, in atto di benedire, la sinistra posa sopra un libro aperto, tenuto sul ginocchio.

Laterali a questo dipinto principale, si vedono otto quadretti, quattro per ciascun lato, rappresentanti altrettanti soggetti della vita del Santo. Tutte e nove le tavole, poi, sono chiuse da ricchi fregi in legno dorato, lavoro dell'epoca, che accresce valore al prezioso dipinto assai bene conservato (1).

Siccome priva di firma, questa icona mai si era voluta assegnare al pennello del celebre Messinese: solamente dai compilatori della guida di *Messina e dintorni* fu *ritenuta* opera di Antonello da Messina (pag. 289). Dopo però che il Di Marzo, assai competente in materia, a ragione, la ha rivendicata al glorioso Antonello (2), il La Corte Cailler, che già fu tra i compilatori suddetti, riconosce ora in questa icona, « tutti i caratteri dell' Antonello, anzi della maniera più sviluppata di lui »; ma nel dare le dimensioni di questa icona, segue una svista che, dovuta certo ad errore tipografico, si trova nello studio del Di Marzo. Come il Di Marzo, difatti, scrive che il maggior dipinto misura m. 1,24 × 0,25 (3), mentre le dimensioni vere, come fu detto, sono: m. 1.25 × 0.82.

Tutta l' icona poi misura m. 1.75 × 1.38 (4).

---

(1) Di questo quadro fa una minuta descrizione il Di Marzo, *Op. cit.*, pp. 45-51.

(2) *Op. cit.*, pp. 50-51.

(3) G. La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 61.

(4) Questa icona io sempre ho ritenuta opera di Antonello, parlandone con parecchi, come potrà affermare Monsignor Di Marzo, il quale, nel Dicembre del 1902, recandosi insieme con me ad osservare questo prezioso dipinto, prima di entrare in chiesa, mi chiese alla buona il mio parere, ed io chiaramente gli manifestai la mia convinzione, confermata poi dal suo autorevole giudizio.

XXXIV.

PALERMO

Museo Nazionale

Tre Santi

Su tre tavole di forma trapezoidale, si vedono effigiati: Un Santo Pontefice, imberbe, mezza figura a sinistra, con la tiara sul capo e un libro aperto nelle mani.

M. 0.45 × 0.34.

Un Santo Vescovo, con folta barba, mezza figura a destra, con mitra sul capo e un libro aperto nelle mani.

M. 0.45 × 0.34.

Un Santo Cardinale, imberbe, mezza figura molto a sinistra capo di profilo, con cappello cardinalizio e un libro socchiuso nelle mani.

M. 0.38 × 0.29.

Questi tre dipinti, su fondo d'oro, che, molto probabilmente con altri di simile forma dovettero far parte di qualche polittico, di cui ora non si ha notizia, sebbene siano privi di firma, pure potrebbero attribuirsi benissimo ad Antonello, di cui rivelano la maniera (1).

(1) Ad Antonello attribuirei pure le due tavole laterali rappresentanti S. Benedetto e S. Girolamo, figure intiere, che fan parte della pregevole icona, che vedesi nella Chiesa del Cancelliere in Palermo. Questi due dipinti: S. Benedetto con libro chiuso nella mano sinistra e pastorale nella destra, e S. Girolamo con libro aperto nella mano destra e penna d'oca nella sinistra, a differenza della tavola centrale rappresentante la Madonna col Gesù e i Re Magi, e della superiore tavola centinata, raffigurante la Natività, sentono molto della maniera del Messinese, mentre nelle altre si scorge la sua scuola. Inchino perciò a credere, che Antonello abbia dipinto, forse per altro uso, i due Santi, e suo figlio Iacobello abbia poi completata l'icona col dipingere la tavola centrale. Dà ragione a questa congettura il fatto, che, mentre le tavole dei Santi sono alte m. 1.37 (× 0.46), la tavola centrale è alta m. 1.55 (× 0.89); come si vede è m. 0.18 più alta, il che mi fa pensare all' ingrandimento, per raggiungere con la tavola centinata, della Natività, l'altezza desiderata dal committente.

Questo polittico, che ho avuto agio di studiar bene in una mia gita a Palermo, non è stato finora fotografato.

XXXV.

CEFALÙ

(*Palermo*)

Museo Civico

RITRATTO

La tavola riproduce le sembianze d'un uomo imberbe, che sorride. Questo dipinto, appartenuto al Barone di Mandralisca, che lo custodiva nel suo ricco Museo, fu con tutta la raccolta di opere pregevoli e di medaglie rare, legato a quel Municipio

È privo di firma e di data, ma da molti intendenti d'arte, tra cui Monsignor Di Marzo, è attribuito ad Antonello.

Misura m. 0.30 × 0.25.

XXXVI.

PADOVA

Museo Civico

RITRATTO

È effigiato un uomo, piuttosto di matura età, con capelli discretamente lunghi e berretta sul capo, volto, come il busto, in terza a destra. La figura è piena di vita per la vivacità degli occhi limpidissimi; il naso è aquilino, la bocca serrata, ma atteggiata ad un lieve sorriso. Sul mento è fitta ma incipiente barba, e il busto è coperto da tunica scura a larghe pieghe, chiusa al collare, ove si vede la sottoveste di lino.

Questa tavola, creduta opera di Alviso Vivarini, c'è chi l'attribuisce ad Antonello. Proviene dalla raccolta del Conte Ferdinando Cavalli (1).

Misura m. 0.410 × 0.305.

(1) Gentile comunicazione del Sig. Prof. Andrea Moschetti, Direttore del Museo.

XXXVII.

SCHIO

(*Vicenza*)

Ritratto (1)

È effigiato un giovine col capo e il busto in terza a sinistra, spiccanti su fondo scuro. Questo dipinto, al presente posseduto da un privato, che per mezzo di un suo incaricato speciale, il Sig. Antonio Mateazzi da Schio, l'offre in vendita per diecimila lire (2), com'è chiaro, da un giorno all'altro potrebbe prender posto in qualche pubblica o privata Galleria.

La tavola è firmata e misura m. 0.34 × 0.27.

XXXVIII.

ANVERSA

Museo di Belle Arti

Ritratto

Busto e capo in terza a sinistra, fondo di campagna con un lago, dentro cui si vedono due cigni e lì presso, sulla spiaggia, un cavaliere sopra un cavallo bianco.

(1) Di questo dipinto si vede una non ben riuscita fotografia nella sala, ov'è l'icona di Antonello, nel Museo Civico messinese, e insieme con essa vedonsi pure le riproduzioni fotografiche del *ritratto* del Castello Sforzesco di Milano, e dell' *Ecce Homo* del Museo piacentino. Nella suddetta sala si dovrebbero raccogliere, felicemente riprodotte, non tre o quattro fotografie di opere antonellesche, ma tutte quelle, che è possibile avere, e che sono una quarantina. Questo desiderio ebbi già occasione, circa due anni addietro, di manifestare verbalmente — alla presenza del Signor La Corte Cailler, che ora lo rinnova (*Op. cit.*, pag. 81) — prima al Signor F. Cannizzaro, allora Assessore alla P. Istruzione, e poi, il 9 Luglio 1902, al Sindaco della città, in una istanza che certo deve esistere nell'Archivio comunale.

(2) M' affretto a rendere pubbliche grazie al Signor Leonida Marin di Schio, del quale non potrò certo dimenticare la gentile sollecitudine con che, da me pregato, chiese ed ottenne dal Signor Mateazzi, incaricato della vendita del quadro in parola, le informazioni sopra esposte.

È raffigurato un uomo di media età, imberbe, con molti arruffati capelli, avendo sul capo la callotta. Al collo la sotto-veste di lino si rimbocca sulla tunica scura, stretta da due lacci annodantisi e pendenti sul petto. Nell'angolo inferiore sinistro del quadro, si vede parte della mano sinistra tenente fra le dita una moneta di Cesare Augusto.

Questo dipinto, da alcuni attribuito ad Antonello, da altri si vuole rivendicare ad Hans Memling. Il Wauters poi, nei suoi studii, crede che il ritratto sia quello del medagliatore Nicolò Spinelli, detto Nicola Fiorentino (1430-1499) (1).

La tavola misura m. 0.30 × 0.21.

XXXIX.

MESSINA

Oratorio della Pace

MADONNA DEL ROSARIO

La Madonna in mezza figura si vede in alto sur un nembo di nubi; due angeli sostengono sul capo di lei una corona d'oro, mentre in ambo i lati del quadro, disposti scenicamente, si vedono raggruppati ben undici figure a sinistra di chi guarda e sedici a destra. In basso, due angeli tengono un nastro svolto ad arco su cui leggesi: PRECIBVS BEATE MARIE VIRGINIS MANDAVIT NOBIS DEVS HANC CIVITATEM CVSTODIRE.

Il fondo del quadro, nel centro, è di campagna; e giù, sotto l'iscrizione, in un rettangolo, vedesi il panorama di Messina.

Questo grandioso dipinto, del tutto restaurato dal valente

(1) Notizie gentilmente comunicatemi dal Sig. Pierre Roch, Direttore del Museo.

pittore palermitano Salvatore Mazzarese, dal Di Marzo (1) e da altri è ritenuto opera del sommo Messinese, e da lui eseguito negli ultimi anni di sua vita; io però, pur riscontrando nei particolari di esso, molto del fare antonellesco, sollevo qualche dubbio sulla precisa assegnazione ad Antonello da Messina.

***

Ai non pochi preziosi dipinti, che Antonello ci ha lasciati, e dei quali, come abbiamo visto, sono prova irrefragabile, o l'autenticità della firma, o l'attribuzione di valenti critici d'arte, ne seguono un certo numero, la cui attribuzione, più o meno ragionevolmente, è contestata; e di taluni, pur rilevandosi di leggieri la maniera di Antonello, si dubita forte, e spesso a ragione, che siano della famosa scuola Messinese, cioè a dire del figlio Iacobello, o del Risaliba o di quel Pietro da Messina che studiato distesamente dal Di Marzo (*Op. cit.*, pp. 81-85), fu il più bravo imitatore del Messinese. Che dire poi di dipinti, che si battezzano di Antonello, quando forse nemmeno si rileva in essi il fare antonellesco? Il La Corte Cailler, p. es. (*Op. cit.*, pag. 57), parla di un ritratto opera di Antonello, che si ammira nella Galleria Doria a Roma. Ma il Sig. Principe Doria, con sua lettera del 7 Marzo 1904, gentilmente mi ha fatto sapere, che nella sua Galleria non esiste alcuna opera del Messinese. Il La Corte attribuisce la notizia dell'esistenza del ritratto in parola all'Avv. Antonino Mari, avvertendo che a questo fu comunicata dal tedesco Gustavo Ludwig, cultore di

(1) *Op. cit.*, pp. 69-73.

N.B. Questi ultimi dipinti descritti, da alcuni attribuiti ad Antonello, da altri contestati, non pretendo di averli posti in ordine cronologico, sia perchè di parecchi di essi, dato anche che fossero di Antonello, non possedendo le fotografie, non ho potuto dare un vero giudizio, sia per la contestazione, che provetti conoscitori hanno fatto su altre opere dello stesso autore, dalle quali, malgrado ciò, più o meno evidente si rileva la maniera di Antonello, e pur possedendo le fotografie, da esse, com'è logico, mancandomi la sicurezza, ben poco ho potuto dedurre.

storia d'arte, il quale, evidentemente, erra di gran lunga.

Lo stesso La Corte Caillor (*Op. cit.*, pag. 64), nota un altro Antonello nel *ritratto di Maiella Arena*, posseduto dal messinese Barone Giuseppe Arenaprimo. Questo dipinto però, visto e studiato da Monsignor Di Marzo, che già una volta mi parlò in proposito, mostra di non avere alcun carattere del fare antonellesco, e quindi cade l' attribuzione, pure con l'altra per la *Maddalena*, posseduta dal messinese Principe Villadicani (1). Nè di Antonello oramai si può dire l'*Addolorata* delle RR. Gallerie di Venezia (Sala Palladiana VI, N. 16), che è invece di scuola padovana, nè *La disputa di S. Tommaso*, presso il Museo Nazionale di Palermo, pervenuta da quella Chiesa di S. Zita, ed altre. Si ritengono però del pennello del Messinese la tavola assai sciupata del *Gesù sostenuto da due angeli sull' orlo del sarcofago*, da alcuni giudicata opera di Giambellino, ma dai Professori Pietro Paoletti ed Angelo Alessandri, rivendicata ad Antonello, e la tavola rappresentante il *ritratto di Giovan Pico della Mirandola*, press'a poco dodicenne, in veste rossiccia e coronato d' alloro; entrambe coteste pitture sono nel Museo Civico di Venezia.

Di questi giorni, intanto, ho avuto comunicato che un altro Antonello sta per essere acquistato dalle RR. Gallerie nell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Scritto subito a quel Signor Direttore ho ricevuto risposta affermativa, e le indicazioni che la tavola rappresenta *S. Sebastiano*, figura intiera, legato ad un tronco d'albero, proveniente dalla Galleria Maldura di Padova (2). Questo pei quadri noti. Di quelli, de' quali, indicati da varî autori, per quante ricerche abbia fatto, non mi è stato possibile

(1) La Corte Cailler, *Op. cit.*, pag. 62.

(2) Il Sig. Cav. Giulio Cantalamessa, Direttore delle RR. Gallerie, cui devo le superiori gentili notizie, mi ha pure fatto sapere che Egli si sente « straordinariamente proclive » a credere questo dipinto, opera di Antonello. (Carta postale del 15 Maggio 1904).

avere notizia alcuna, come il *ritratto* di Glascow, la *tavola di S. Cassiano*, l'*Ecce Homo* Alliata, l'*Ecce Homo* Zir, e tanti altri, di cui, a ragione o a torto, attribuiti ad Antonello, veramente non credo sia il caso di discorrere; tanto meno poi di quelli, come si sa, periti in incendi o altrimenti.

Concludo col ritenere perduto il gonfalone, che Antonello il 20 Giugno 1477, per pubblico contratto, s' obbligò a dipingere per la Chiesa Madre di Ficarra (1) Le ragioni, con le quali il Signor La Corte-Cailler cerca di identificarlo in un quadro tuttora esistente nella sudetta Chiesa non riescono a convincere il Di Marzo, che arreca in contrario una serie di argomenti, a mio avviso, persuasivi.

Se questo gonfalone tuttavia esistesse, sarebbe da indicarsi quale ultima opera sicura di Antonello, che, come sappiamo dal contratto in parola, doveva far la consegna il 15 Marzo del 1478, e il valente artefice, come fu detto, morì nel Febbraio del 1479, cioè undici mesi dopo, nel quale periodo di tempo, non sappiamo quanti mesi egli sia rimasto inabilitato al lavoro, a causa della malattia, seguita dalla morte.

---

(1) La prima notizia dell' esistenza di questo contratto fu data dal Di Marzo, in un annunzio del *Giorn. di Sicilia*. 1904, XLIV, 67; *Scoperta di un nuovo doc. di Antonello da Messina*. Allora il La Corte-Cailler pubblicò un articolo nella *Gazzetta di Messina e delle Calabrie*, 1904, XLII, 72, *La scoperta d' un nuovo quadro di Antonello da Messina*, dichiarando di conoscere da tempo il rogito in parola e fornendo alcune informazioni sul presunto quadro esistente a Ficarra. Rispose vivamente il Di Marzo nel *Giorn. di Sicilia*, cit., n. 80; *Di una pretesa scoperta di un dipinto di Antonello da Messina*, onde una replica del La Corte-Cailler e del Signor S. Genovese, nel *Giorn. di Sicilia*, cit. n. 87: *A proposito di Antonello da Messina*.

IV.

Sulla invenzione della pittura ad olio

La storia della pittura ad olio è narrata con molta incertezza. Gli studiosi, difatti, non sono d' accordo sul nome del fortunato pittore, che n' avrebbe fatta l' invenzione ed a cui più nazioni si disputano il vanto d'aver dati i natali; nè mancano quelli, secondo i quali da non pochi sarebbe stato usato l'olio secoli prima del tempo in cui ad alcuno se ne attribuisce l' invenzione. Insomma un pelago immenso, nel quale meravigliosamente cozzano date ed affermazioni fra loro contrarie, tanto più che dell'importante soggetto si sono occupati scrittori, aventi, tra le altre cose, lo scopo di sostenere quello che maggiormente loro conveniva: o di dichiarare cioè inventore della pittura ad olio un loro concittadino, o di attribuire un così alto merito alla propria nazione.

S'è discusso dunque con poca serenitá, non mai con quella imparzialità, che muove tanto e sempre alla ricerca del vero. Si sono dimenticate prove attendibili, se ne sono seguite altre poco autorevoli, s' è dato valore a particolari trascurabili o quasi e se ne è tolto ad altri più o meno significativi.

Vediamo un po' quel che s'è detto e quel che si può dire intorno alla quistione, lasciandoci guidare da argomenti e da ragioni meritevoli di fede.

Il Cavalcaselle (1), uno dei più accurati compilatori della storia della pittura italiana, parlando dell'olio, nota a Domenico Veneziano, prima del Bruges, aggiunge, che nulla ci dà ragione di credere che egli si fosse servito della vera tinta ad olio; e che potrebbe soltanto aver tentato di mescolare l' olio con la

(1) Op. cit., v. V., pag. 98.

vernice o coi colori, per ricercare, come usarono allora, inutilmente tutti i pittori (1), se gli riusciva di sostituire una nuova tempra all' antica. Ma questo risultato ottennero per i primi soltanto in Fiandra, i fratelli van Eyck, e fu poi conosciuto e adoperato in Venezia, dopo l' arrivo colà di Antonello da Messina.

Dopo tanta affermazione, se si dovesse tener conto della autorità del Lermolieff, il quale, insieme con qualche altro scrittore di cose d' arte, vorrebbe negare che Antonello siasi recato in Fiandra, per apprendere il segreto dell'olio seccativo di semi di lino, giacchè è chiaramente noto, che Antonello fra noi fu il primo a trattare la pittura ad olio, si dovrebbe concludere, che proprio lui sia stato l'inventore di detta pittura, salvo ad ammettere il caso, che, anche in quell'epoca o qualche anno prima, la invenzione si fosse verificata pure nelle Fiandre, per opera di van Eyck, senza che Antonello ne sapesse nulla. Sarebbe stato questo un caso rarissimo, ma non nuovo, come e avvenuto per l'invenzione dell'incisione fotografica sul rame, la quale fu fatta contemporaneamente nel 1859 a' due antipodi: dal colonnello Sir Henry James in Southampton in Inghilterra, e dall'Osborne a Melbourne in Australia (2).

Ma per dare ad Antonello la palma dell' invenzione della pittura ad olio, dove mettiamo noi la discussa influenza del fare fiammingo, che si scorge nei suoi dipinti ?

E' stato dimostrato che Antonello, in Italia, non frequentò alcuna scuola tenuta da pittore fiammingo allievo o no del Bruges, perchè, particolarmente nessuno, che si sappia, dei discepoli del maestro van Eyck aprì bottega stando in Italia.

(1) Cennini, Op. cit.
(2) *Giornale Engineering*, Juni 1888.

Questo ho voluto dire per fare rifulgere di maggior luce il vero, poichè Antonello non si sbigottì certamente di un viaggio, se vuoi, a quei tempi troppo malagevole, per recarsi a Bruggia.

Della pittura ad olio, molti, dicemmo, si sono occupati.

Fra quelli, i quali ad Antonello attribuiscono l'invenzione è Tommaso Lanzio, che di lui così scrive: « Antonellum « Mamertinium quem primus imbutis oleo coloribus pinxisse « memorat »; inoltre vi sono i pittori Jacopo Olandese e Gaspare Occhiati fiammingo, rapportati dal Gallo (1), e Diego Saavedra (2).

Abbiamo poi il Vasari (3), il Borghini (4), il Golmizio (5), l'Agliotti (6) e molti altri, i quali a van Eyck dànno l'onore dell'invenzione. E infine il Malvasia (7), il Lessing (8), il Mechel (9), il Dedominici 10), il Signorelli (11), il Walpoole (12) e qualche altro, i quali tutti sono concordi nel far rimontare la pittura ad olio a età più remota del Bruges.

Ora di tanti scrittori a chi dare ragione?

---

(1) Caio Dom. Gallo, *Annali della città di Messina*, *r*. 2°, *pag*. 3..

(2) *Repubblica letteraria*, carta 17ª.

(3) Op. cit., pag. 185.

(4) Raffaello Borghini, *Riposo della pittura e scultura* pp. 263-64.

(5) *Ulisser Belgico Gallus*, pag. 15.

(6) *Giornale veneto*, Dicembre 1793.

(7) Carlo malvasia, Felsina pittrice, T. I. pag. 27.

(8) *Dissertazione in base a un manoscritto di certo Teofilo*. (Esistente nella Biblioteca di Wolfenbuttel.)

(9) Cristiano Mechel (De), *Descrizione dell' Imperiale Galleria di Vienna*.

(10) Op. cit., T. I., pp. 61-63.

(11) Op. cit., T. III, pag. 171.

(12) *Anecdotes of painting in England*, *T. I*, pag. 6.

Osservo soltanto che abbiamo pochi autori, che attribuiscono l' invenzione ad Antonello, senza poggiarsi su alcun documento, senza addurre alcuna prova in sostegno del loro asserto, ma perchè forse, come già abbiamo detto, ingannati dal fatto che egli tornato dalle Fiandre, avrà perfezionato il modo di mescere l'olio di lino, appreso da van Eyck.

Altrettanto non possiamo dire di quelli, che dànno la palma dell' invenzione al Fiammingo. Per essi, è documento irrefragabile il trattato inedito scritto nel 1460 (1) da Maestro Antonio Averulino, detto il Filarete, il quale, parlando della pittura ad olio, così si espresse: « .... ed anche ad olio si possono « mettere tutti questi colori...... Nella Lamagna si lavora « bene in questa forma, maxime da quello maestro Giovanni da Bruggia et maestro Ruggeri ....» (2). Or se si considera che il Filarete fu contemporaneo di van Eyck, e che, come scultore ed architetto, poteva benissimo essere al corrente di avvenimenti d' arte, il trattato riesce della massima importanza, e, diremmo quasi, risolve la quistione, quantunque da altro canto, sol perchè in esso non si accenna ad Antonello, il Lermolieff (3) ne profitti per gridare che il Messinese non fu mai in Fiandra, nè conobbe van Eyck, essendo che col Filarete non ne parlano neppure i contemporanei Ciriaco dei Pizzicolli da Ancona e il toscano Albertini.

Per gli scrittori, che ritengono la pittura ad olio esistente prima del Bruges, il caso è differente. Qua abbiamo autori, che si contraddicono l' un l' altro; e così, mentre il Raspe, su affermazioni del Walpoole, come vedremo, asserisce che il mo-

---

(1) Crow, Op. cit., T. V, pag. 90. — Il Muntz, op. cit., pag. 352 crede però questo trattato che si conserva nella Biblioteca Nazionale, già Magliabecchiana, di Firenze, scritto nel 1465.

(2) *Trattato dell'architettura*, ecc.. lib., XXIV.

(3) Op. cit., pag. 388.

todo di dipingere ad olio fosse prima conosciuto in Inghilterra, l'Einecken, scrittore tedesco, dice, riferendosi a un tale Rickter, che costui aveva fatto molte scoperte sul genere, e che si dipingeva ad olio assai tempo prima in Germania. Mentre il Signorelli (cit.), chiama inventore della pittura ad olio Colantonio del Fiore, il Federici (1), ritiene che essa pittura fu prima conosciuta da Tommaso da Modena, vissuto verso il 1294.

Seguono Marco da Siena, che afferma che i pittori napoletani del 1300 si andavano avanzando nelle due maniere di dipingere ad olio e a fresco (2); il Seroux (3), che scrisse che il « Bruges è generalmente riguardato come l'inventore o per lo « meno come il perfezionatore della pittura ». Pel Tiraboschi e pel Bertini l'arte del dipingere ad olio fu nota parecchi secoli prima del Bruges, che ebbe solo il vanto di trarla dall'oblio.

Il Secco Suardo (4) finalmente scrive che « da documenti « irrefragabili gli risulta che l'uso dell'olio nella pittura precede « di lunga mano l'epoca dei van Eyck, che pure prima di loro « nessun pittore di vaglia se ne valse, nè ci rimane alcuna « opera certa eseguita ad olio anteriormente ad essi, mentre « dietro il loro esempio tutti i maestri andarono man mano « adottandolo, dal che ne dedusse, che, da quell'epoca in poi, « seguìto si abbia un metodo novello, la di cui novità non « consistesse già nella materia, ma nel modo di farne uso ».

Che più ?

Credere che assai tempo prima del Bruges si conoscesse il modo d'impiegare l'olio nella pittura, è cosa oramai provata, e anche il Lessing, bibliotecario del Principe di Brunswick, ci

---

(1) Padre Federici; *Memorie Trevigiane*, T. II pp. 225-26.

(2) Lanzi, Op. cit., T. I, pag. 588.

(3) Op. cit., T. VI, pag. 473.

(4) G. Secco Suardo, *Della Pittura ad encausto, ad olio e a tempra* pp. 71-82-119 del periodico *L'Arte in Italia*, anno II, 1870.

fa sapere, parlando della pittura ad olio, come un certo Teofilo, monaco del sec. XI l'avesse insegnata distintamente in un suo trattato *De omni scientia artis pingendi.*

Il Raspe nel suo libro (1), servendosi del ms. del monaco Teofilo e dell'opera del Walpoole, dice che la pittura ad olio fu inventata e perfezionata in Inghilterra, e parla delle ordinazioni di quel re Enrico III per pagamenti d' olio, di vernici e di colori impiegati per decorare la camera della regina a Westminster, nel 1239 (2), aggiungendo, che anche un ritratto di Riccardo II fu dipinto ad olio (3). Sul proposito, però, G. B. Seroux (4), osserva che deve pur sollevar dubbî, perchè recherebbe sorpresa che un procedimento, impiegato pubblicamente in opere fatte per re, fosse restato un segreto fuori dei palazzi di Enrico e di Riccardo.

Sorprende infatti l' affermazione del Raspe, perchè non è a credersi che una nuova maniera di dipingere, quale quella di usare l' olio, anche per ipotesi inventata in Inghilterra, ed impiegata in lavori per conto del re Enrico, si potesse limitare ad un palazzo, senza diffondersi per opera degli stessi artisti.

Se poi in Inghilterra si hanno i surriferiti documenti di pagamento dell' olio ecc., chi ci dice che questo non sia stato semplicemente per sciogliere la cera?

Vedremo, infatti, come gli antichi pittori, di certi olii appunto si servissero per sciogliere o fissare la cera sui dipinti. E ciò risolverà senz'altro il sopra avanzato dubbio.

---

(1) *A critical Essay on oil painting.*
(2) Walpoole, Op. cit., T. I, pag. 23.
(3) Riccardo II regnò dal 1377 al 1399 (*Life and deathe of* Riccardo II.
(4) Op. cit., v. IV, pag. 563.

Questa dell'invenzione della pittura ad olio, come in parte abbiamo visto, è una storia scritta in mille modi. Non sono soltanto gli autori citati a distruggersi l'un l'altro con le loro affermazioni, o col produrre documenti, che più o meno avvalorino l'impiego dell'olio nelle pitture dei secoli, che precessero il Bruges; ma molti altri ce ne sono, che coi loro scritti han voluto portare un contributo alla storia. E così, noi ancora rileviamo dal Puccini (1) che un tale Barone Vernazza, nel *Giornale Pisano* del 1794 produsse un documento estratto dall'Archivio di Torino, donde apparisce, che a un pittore, certo Giorgio d' Aquila, fiorentino, incaricato dal Duca di Savoia, nel 1325, furon dati 200 libbre di olio di noce *ad pingendum*, ma che l' olio, non essendogli servito, passò alla cucina del Duca.

Il Puccini, in merito fa non poche considerazioni e finisce col dire che « il documento prodotto dal Vernazza non « pone nulla in essere per anticipare la scoperta di tale in- « venzione ».

Il Barone di Baremberg scrisse che la pittura ad olio esisteva assai tempo prima del Bruges, ma che gli artefici lo impiegavano soltanto nei campi, escludendola dalle figure e dagli ornati (2); e il Cennini (3), parlando dell' uso dell' olio, aggiunse, che in Italia, nel secolo XIV si adoperava, « ma con « metodo così imperfetto ed uggioso, da renderlo assai poco « gradito e frequente ».

A costoro si associarono il Dottor Aglietti, il quale anche lui riconobbe l' antica maniera « assai imperfetta e quindi

---

(1) Tommaso Puccini, *Memorie Storico critiche di Antonello da Messina*, pag. 28.

(2) Baremberg (Di), *Esprit des Journeaux*, Ottobre, pag. 417.

(3) Ms. cit.

« poco usabile » , e il Bertini, il quale conclude che « in quelle « epoche l' olio di semi di lino usato impuro, in pochi anni « ingialliva ed anneriva i dipinti ».

Come si vede, quindi, da un metodo imperfetto di dipingere, ad un metodo perfetto, quale diede il Bruges prima, e forse meglio Antonello dopo, ci corre parecchio, ed io, d'accordo con quelli che ritengono si conoscesse, prima del van Eyck l'olio di lino o di noce, debbo da loro staccarmi, quando asseriscono che dell'antica maniera si giovarono i pittori nelle loro opere, memore di quanto il cit. monaco Teofilo attesta: « Omnia « genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in « opere ligneo, in iis tantum rebus quale sole siccari possunt . . », che val quanto dire che le pitture dovevano esporsi al sole per asciugare. Il che dà ragione, tra gli altri, al Secco Suardo cit., che chiama van Eyck « perfezionatore e quasi inventore « della pittura ad olio, perchè, all' olio artificiato e ispessito, « anticamente usato, ha sostituito l'olio naturale di lino ».

Non possiamo infine dimenticare quanto ci ha fatto conoscere Sir Charles Eastlake, il quale, da una infinità di documenti raccolti, accennando ai mss. di Teofilo e di Cennini, è venuto nella conclusione che anticamente con l'olio di lino cotto e ricotto al fuoco o al sole e certe volte in entrambi i modi, riusciva difficile dipingere, specialmente cose minute; ciò che conferma quanto opina il Di Baremberg.

Se, come abbiamo visto, i pittori, che precessero van Eyck conobbero l'olio di lino nel modo imperfetto, che sappiamo, è naturale, che di esso mai o quasi mai si siano giovati per eseguire lavori; non solo per la detta imperfezione, che tanto difficile e noiosa doveva rendere l'opera per portarla a compimento; ma ancora perchè, nei tempi in cui scriveva Teofilo, si eseguivano nei nostri paesi e dai pittori nazionali solo rarissime opere su legno (pale d' altare): i nostri artefici dipingevano generalmente a fresco.

Erano i pittori greci quelli che dipingevano a tempra e ad encausto sulle tavole, e quindi forse per costoro scriveva Teofilo, indicando l'uso dell'olio di lino (1).

I nostri maestri, facilmente, verso il XII secolo, appresero il modo di dipingere ad encausto, e noi vediamo Buffalmacco che nel Camposanto di Pisa distende le sue pitture sopra uno strato di cera, fissato con un olio volatile (2).

L'encausto, che presso gli antichi ebbe fama grandissima, anche in Italia fu a suo tempo molto usato, forse in maniera differente, non avendo nessuno degli antichi scrittori fatta menzione delle materie, che s' impiegavano, e, molto meno, del metodo da tenersi nell'usarlo. Solamente Plinio dice che s' impiegava la cera, e Vitruvio la cera punica; e noi non sappiamo se la cera punica di cui egli parla sia la cera d'oggi.

Fatto sta, che buona parte delle tavole dei secoli XII, XIII e XIV furono condotte ad encausto, è ciò è provato dalle numerosissime analisi, che su di esse si sono fatte da valenti chimici, per accertare se fossero o no dipinte ad olio, come alcuni pretendevano.

Infatti, il chimico Signor Pietro Bianchi, a Pisa, fece l'analisi di molti dipinti toscani, creduti ad olio, e trovò su essi uno strato di cera (3). Il Dottor Antonio Branchi, Professore di Chimica nell' Università di Pisa, osservando accuratamente e con molte esperienze alcuni quadri antichi, li trovò dipinti con cera sciolta nell'olio etereo (4). Anche il Fabbroni, sottodirettore del Museo reale di Firenze, nel 1794, fatte alcune esperienze su una striscia di tela, adorna di arabeschi, creduti dipinti ad olio, li riconobbe dipinti all' encausto, in cera, con un olio, che qualifidicò *naft* (5).

(1) Seroux, Op. cit., T. IV, pp. 562-63.
(2) Müntz, Op. cit., pag. 588.
(3) Lanzi, Op. cit., T. I, pag. 60.
(4) Morrona, *Pisa illustrata*, pag. 160.
(5) *Antologia romana* n.n. 26, 27 e 28 del 1796.

Moltissime altre pitture a tempra, pure credute ad olio, sol perchè su di esse era uno strato di cera, che gli antichi mettevano per rendere più lucente il dipinto, e per preservarlo dall'umidità, dalle molte analisi fattesi, risultarono sempre lavorate di finissime gomme, impastate con chiara o rossi d'uova, come la tavola, che il De Mechel cit. credeva ad olio ed attribuiva a Tommaso da Modena (1); ma l'analisi fatta nell'Imperiale Galleria di Vienna, alla presenza del Conte Durazzo, del Principe di Kawnitz, e di molti pittori apposta convocati (2), gli diede torto.

Così, dalle analisi, il dipinto (trittico) rappresentante Sant'Antonio Abate, seduto in trono, e che si ammira nella Chiesa di Sant'Antonio del Borgo a Napoli, che il Signorelli e il Dominici, erroneamente già attribuirono a Colantonio del Fiore, e ritennero per opera ad olio, consta essere lavoro a tempra, ricoperto da una vernice grassa, che non nuoce punto alla trasparenza (3). E così ancora, tutte le analisi fattesi su altri dipinti del Modena e del Colantonio, o a costoro attribuiti, e di altri maestri di quell'epoca, han dato sempre risultati negativi, e i molti chimici, che si son dedicati a questi studii, non han trovato mai olio, tranne, e solo in talune tavole, l'olio etereo, di cui, ripeto, si congettura che i pittori si giovassero per isciogliere la cera.

Tutto questo ci porta a sapere, che neanche i pittori greci conobbero la maniera di dipingere ad olio, perchè, se conosciuto ne avessero il magistero, certamente avrebbero lasciato opere, che ora dalle analisi risulterebbero nettamente dipinte ad olio, ma ciò non si è potuto provare, poichè, ripetiamo, le tavole da costoro eseguite nei bassi secoli e nel medio evo e che sono pervenute sino a noi, sono tempre coperte d'una

(1) Fiori verso il 1294.

(2) Lanzi, Op. cit., T. II, pag. 22.

(3) Seroux, Op. cit., T. IV, pag. 403.

vernice grassa di copale o di ambra, che essi chiamavano *atramento*, e che stendevano sui dipinti per ravvivare i colori e per difenderli dalla polvere e dalle sporcizie.

Dire poi di qual tempra si servissero gli antichi pittori, non è cosa facile, infinito essendo il numero di sostanze, che essi impiegavano nella composizione dei glutini.

Ancora, se si volesse fissare la data dell' invenzione della pittura ad olio imperfetta, prima del Bruges, come dice il Seroux, sarebbe molto difficile distinguere una pittura, in cui l'olio forma realmente il glutine, da un'altra, che sia composta d'una vernice grassa, e da qui gli errori di credere ad olio dipinti, che solo non ne hanno che le apparenze (1)

Or, dopo quanto s'è detto in merito all'olio di lino conosciuto secoli prima di van Eyck, e rimasto poco o punto usato e presto obliato dagli artefici, che, per condurre le loro opere si giovavano, preferibilmente, del fresco, della tempra e dell'encausto, bisogna convenire che il Bruges ha il merito d'averlo fatto riconoscere perfezionato.

Si combatta adunque, quanto si voglia van Eyck, e, per negargli l'invenzione o la perfezione si porti pure a documento l'iscrizione (2), che è sul suo sepolcro, dalla quale, è vero, nulla risulta. Noi restiam fermi nelle nostre dimostrazioni.

---

(1) ZANETTI, Op. cit., pag. 20.

(2) « Hic jacet eximia clarus virtute Joannes — In quo picturae gra- « tia mira fuit . . . . . . » (ZANI, Enciclopedia, V. II, pag. 305).

L' epigrafe tradotta letteralmente suona così: Qui giace Giovanni illustre per egregia valentia. Nel quale mirabile fu la grazia della pittura.

Or quest'epigrafe costringe a riconoscere van Eyck come perfezionatore della pittura, non come inventore. Di fatti il non aver ricordato questo, che sarebbe stato un alto merito ed il migliore elogio per il pittore fiammingo, induce il critico coscienziosamente scrupoloso e cauto a non ritenere van Eyck inventore della pittura. Si potrebbe ammettere da qualcuno che l'epigrafista ignorasse o dimenticasse di fare scolpire nel marmo quel particolare. Ma adagio ai mali passi: la critica non deve ammettere se non quello che risulta evidente dai documenti autentici: ogni investigazione, che non regga al crogiuolo della critica seria, è men che inutile, vana, quando non è balorda.

Non sempre le epigrafi rivelano tutti i meriti di un uomo; non sempre gli scrittori sono fedeli nelle loro narrazioni, specie se scrivono un secolo o più dopo la morte di colui del quale imprendono a tessere la biografia.

E sulla dibattuta questione non fa mestieri ripetere che buona parte degli scrittori, più che alla ricerca del vero, mirarono alla ricerca di onori pei loro concittadini e per le loro terre, a danno di chi del merito vero era degno.

Ma pel Bruges, i dubbii mossi da assai pochi scrittori non distruggono nulla: egli rimane sempre qual'è: « princeps pictor », « che « multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab « antiquis tradita ex Plinii et ab aliorum auctorum lectione « dedicerat » (1).

Il Bruges, abbiamo detto, ha il merito d'aver dato agli artefici e all'arte il metodo perfetto di dipingere con l'olio di semi di lino. Ma conosceva egli forse il sistema dell'olio dei pittori del XII e XIII secolo?

Sapeva egli qualche cosa delle pitture del palazzo di Westminster, e dell'olio, « ad pingendum » dal Duca di Savoia fornito al pittore d'Aquila, citati?

La risposta non è facile. Noi solo sappiamo, che il ms. del monaco Teofilo, conservato nella recondita biblioteca di Wolfembuttel, fu la prima volta citato un secolo dopo van Eyck: perciò non crediamo possibile che di esso il Bruges abbia avuto cognizione. Ma pur ammettendo che il fiammingo sapesse qualche cosa dell'olio di lino o di noce primitivo, dopo quello che si è fin qui ripetuto intorno al perfezionamento di detto olio per opera del Bruges, e dopo gli studii, le prove e le riprove di costui per trovare il metodo di dipingere con olio seccativo, non si può fare a meno di ritenerlo il primo, che abbia lavorato con perfetto metodo, come attestano le tavole, che di lui

(1) Bartholomeo Facio, *De viris illustribus*.

gelosamente si custodiscono nelle Fiandre e altrove, e che severamente analizzate, sono risultate condotte ad olio.

Jan van Eyck da Bruggia, adunque, noi dobbiamo salutare come inventore o come il solo che abbia operato la più importante rivoluzione nell'arte del dipingere, rendendo agli artisti di tutte le età avvenire, un servizio di gran lunga superiore a quello dagli artisti antichi, ricevuto per la invenzione della vernice d'Apelle (1).

E al Messinese Antonello che cosa resta?

Certamente il merito di aver fatto presto conoscere in Italia la nuova maniera di dipingere ad olio seccativo, di averla propagata, e molto probabilmente d'averla ancora una volta perfezionata. Gli resta pure la gloria di essere stato artefice celebre e precursore delle glorie immortali di Leonardo da Vinci, di Cesare da Sesto, di Raffaello Sanzio e di tanti altri che sono vanto e decoro della pittura italiana.

Prof. A. D'Amico

---

(1) Plinius, lib. 35°, cap. 10° « Inventa ejus (Apellis) et ceteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit; quod ab soluta opera atramento « illinebat ».

INDICE

DELLO STESSO AUTORE

di prossima pubblicazione:

CENNI STORICI SU MERÌ

I Blasoni a Messina

STUDIATI NEGLI EDIFICI PUBBLICI E PRIVATI

Prezzo del presente volume L. 3.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07015 7865

B 3 9015 00251 396 1
University of Michigan – BUHR

